

من هو المثقف ؟

أصحابها بالمعروف ولم ينهوا عن المنكر، ذلك أن الحرية معاناة شريفة تسمو بانحادها مع الحق والخير وتسقط عندما لا تكثر لها.

إن الحرية والالتزام صفتان متكاملتان، حيث أن توليد أفكار جديدة وإثراء أخرى ونشرها وتكوين رأي عام مدرك ومطلع، كلها أهداف لا بدّ للمثقف أن يناضل من أجل تحقيقها، فكيف يمكن للمثقف الواعي أن يناضل من أجل تحقيقها، فكيف يمكن للمثقف الواعي أن يظل مجاهدا بين الديمقراطية والفضوى وبين القيم الحضارية والتطرف، وبين الوحدة الوطنية والفتنة، بدعوى الاستقلالية؟

إن ولاء المثقف يجب أن يكون للوطن وقيمته وأسس المجتمع المدني والثقافة ليست أبدا بضاعة تخضع للمضاربات والمزايدات والمقايضات، بل هي جملة من القيم الشابتة ودعوة صريحة إلى الخير. والمثقف الحقيقي هو المصلح فكرا وحركة، قويا وسلوكا، عزيمته ونضالا.

المتحجي بوسنية
وزير الثقافة

• من الكلمة التي ألقاها في الندوة التي نظمها شعبة الحبيب ثامر بدار الثقافة ابن رشيق يوم 20 ديسمبر 1991 تحت عنوان «المثقف التونسي أمام التحديات الوطنية».

قد يتبادر إلى أذهاننا، ونحن نبحث في دور «المثقف التونسي أمام التحديات الوطنية» تساؤل هام، «من هو المثقف؟! وقد تتعدّد الإجابات وتتضارب... ولكن الثابت هو أنّ الفكر لا يولد من فراغ أو في عقول مجردة ولكنه ينشأ في إطار سياق محدّد. فالمثقف هو مركز لنسيج التفاعلات المختلفة في محيطه وتحركه إرادة مواجهة الأخطار التي تهدّد قيم مجتمعه ومكتسباته... والعلم ليس هو الثقافة، إذ العلم مقبّد بالواقع أمّا الثقافة فهي أقرب إلى المعيار الذي نهتدي به إلى ما ينبغي أن يكون. لذلك كانت الثقافة دوماً هي التسعّ المغذّي لحركات الإصلاح والتغيير.

وأعتقد أن السند الإصلاحي المتجسّد في تاريخنا وفلسفة التحول التي بشر بها السابع من نوفمبر قد ساهم في رسم ملامح المثقف التونسي أي ذلك الذي يعبر عن مشاغل مجتمعه ويحمي قيمه الروحية والحضارية والوطنية. وهو درعه الواقعي من مختلف التحديات.

وقد يجرّ هذا التحليل البعض إلى إعادة طرح قضية الحرية والالتزام في سلوك المثقف وهي قضية أزليّة لا تغيب إلّا لثبرز من جديد، وهنا لا بدّ من التأكيد على أنّ الحرية هي جوهر الممارسة الثقافية. ولكن، وكما قال سيادة رئيس الجمهورية «فالحرية لا قيمة لها إذا لم يأمّر

علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا(*)

عبد السلام الحادي

لعله من المقيد أن نحدد في بداية هذه المسامرة بعض منطلقاتنا الأولية سواء ما كان منها ذا طابع مبدئي أو ما كان منها ذا ارتباط منهجي، وسيسمح لنا هذا التدقيق بتعيين المجال الدلالي الذي تنتزك فيه المصطلحات الرئيسية التي نستخدمها في هذا الغرض.

لنبعلم الأدب نعني كل معرفة اتصلت بتحويل الأداة اللغوية من مجرد وسيلة تخاور لقضاء المآرب عبر التخاطب الإبلغي إلى أداة إبداعية يكون فيها نسيج الكلام تحلياً خاصاً من مجليات الظاهرة اللغوية، وهذه المعرفة التي تكون عماد علم الأدب ليست معرفة حفظ أو رواية وإنما هي معرفة تستند إلى إدراك سببي يقضي إلى تعليل ما به تحوكت اللغة من منزلتها التخاطبية الأولى إلى منزلتها الفنية الجديدة.

على أن الحديث عن منزلة علم الأدب بين العلوم يلج بنا مباشرة في بحث «تصنيف العلوم» وهو، بحث فكري مطلق يقوم على شبكة الارتباط المرقي وهو من جهة أخرى أمن من أسس الفكر العلمي في حضارتنا العربية الإسلامية، ولهذا البحث وجهان :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أما غايتنا البعيدة التي نقصد إليها فتمثل في رسم إطار أولي يكون نواة لمشروع تأسيبي مداره إعادة فهم آليات النقد الأدبي من خلال البحث في منزلة المعرفة الأدبية ضمن بنية الهرم العلمي في تراثنا العربي، ومما هو حري بالتذكير أن الحديث عن منزلة أي علم بين العلوم من منطلق التصنيف يمثل جزءاً من المعرفة النقدية، ذلك أن نقد المعرفة يكون نقداً داخلياً ويقوم به المختصون بتلك المعرفة ذاتها، ويكون خارجياً ويقوم به أهلها وإنما يتعرضون لذلك من خلال اختصاصاتهم الأخرى.

غير أن هذا المرمى البعيد ستتوسل إليه بمقاربة منهجية تتخذها محركاً لمجادة الموضوع خلال البحث، وأساسها السعي إلى مقارنة منزلة علم الأدب بين

الأول وجه وصفي وعرضي ويتمثل في استقراء الجداول المختلفة التي ترتبت حسبها المعارف في دراسة العلماء الذين تطرقوا إلى هذه القضية وذلك بنية النظر في موقع كل اختصاص علمي من الاختصاصات المحاذية والمجاورة أو الحقول المتداخلة، والثاني وجه نقدي وينطلق من التساؤل حول ما إذا كانت العلوم مجموعة متلاقية بحكم الصدفة والاتفاق بحيث تكون إلى التناثر أقرب منها إلى الترابط، أم أنها تمثل نظاماً متناسكاً، وعندئذ يكون البحث في الشبكة المعرفية بين العلوم عاملاً مفسراً لتاريخ كل علم على حدة من خلال علاقته بالعلوم الأخرى، وهو ما يوصل إلى فهم الجدلية الداخلية لكل علم.

كل من هذه، وتلك، والكتابة، وتصحيح القراءة،
وأخيراً علم الأشعار.

ومن هذه الأجزاء السبعة وتفصيلاتها كما يقدمها
صاحب إحصاء العلوم نستنبط ما هو داخل في حيز
علم الأدب حسب مصطلحاتنا، وهنا نعمد إلى
تفصيل ثنائي بين علم الشيء وعلم قوانينه، فعلم
الأدب بمفهوم علم الشيء - وعلى أساس أن لفظة
«علم» هنا هي مصدر يقوم مقام الفعل - يدور حول
مبدأ تحصيل المدونة، ويندرج ضمن هذا القسم ما
أورده الفارابي ضمن علم الألفاظ المقررة من جمع
اللغة وروايتها ودلالة الألفاظ، وما أورده ضمن علم
الألفاظ المركبة من حفظ الأشعار وروايتها وحفظ
المثثور وروايتها.

أما علم قوانين الأدب فهو الذي يمكن من استنباط
البنية المنظمة له وهو ما يطابق قصدنا من مصطلح
علم الأدب بالمعنى المعرفي العام، ويندرج فيه كل من
علم العروض وعلم القوافي كفرعين من فروع الجزء
السابع من علم اللسان وهو علم الأشعار.

ولكن هذه التركيبة الثنائية بين تحصيل المدونة
واستقراء بنيتها تجدد جماعها حسب ما نستنتج به
مضمناً «إحصاء العلوم» في إدراك صورة الشيء بعد
علمه وعلم قوانينه وهو ضرب من تعليل حدوث
المعرفة الأدبية وهذا ما يحوصله الفارابي في فرع ثالث
من فروع علم الأشعار إذ يسميه «علم اللفظ
الشعري» عتداً إياه بما يصلح أن يستعمل في الأشعار
من الألفاظ.

والنموذج الثاني الذي نقف عنده هو الفهرست
لابن النديم، وقد ألفه سنة ٣٧٧ للهجرة، وهو
منظومة للمدونات المعرفية توخى فيه صاحبه البحث
عن مراتب العلوم من خلال مصادرها وقد عرفه
بنفسه قائلاً: «هذا فهرست كتب جميع الأمم من

سائر العلوم في تاريخنا بمنزلة الأدب ذاته ضمن
مقومات حضارتنا العربية الإسلامية من خلال أبرز
نماذج تصانيف العلوم، فإن وقفنا على تطابق بين
المتزلتين نساءنا على الروافد المشتركة التي تضافرت
على هذه المطابقة وإن وقفنا على تباين ما حاولنا تفسير
ذلك أو أستقرأ معلاته الأولية.

وأول النماذج التي نستكشف موضوعنا من خلالها
هو نموذج أبي نصر الفارابي (المتوفي سنة 339 هـ) ويعتد
كتابه «إحصاء العلوم» أول محاولة جادة ومتميزة في
تصنيف المعارف وقد أنطلق فيه من إشكالية أساسية
تمثل في ربط قيمة أي علم من العلوم بمبدأ استنباط
القوانين الكلية إذ يقول «الأشياء المفردة الكثيرة إنسا
تصير صنائع أو في صنائع بأن تحصر في قوانين تحصل
في نفس الإنسان على ترتيب معلوم» (ص 57) وقد
دقق بنفسه غايته من تأليف كتابه منذ المقدمة بقوله:
«قصدي في هذا الكتاب أن نحصي العلوم المشهورة
علماً علماً ونعرف جملة ما يشتمل عليه كل واحد منها
وأجزاء كل ما له منها أجزاء (...) وبهذا الكتاب
يقدر الإنسان على أن يقايض بين العلوم» (53-54).

وعملية التصنيف التي أقامها الفارابي تتوخى
مسلكين متوازيين: ترتيب العلوم من جهة وذكر
أجزاء كل علم من جهة أخرى، وقد جمع العلوم في
خمسة فصول جعل على رأسها علم اللسان ثم تلى
بعلم المنطق بعلم التعاليم فبالعلم الطبيعي والعلم
الإلهي في الفصل الرابع معاً ثم خص العلم المدني
وعلم الفقه وعلم الكلام بالفصل الخامس.

فإيراد علم اللسان في المرتبة الأولى دليل على أن
الفارابي قد نظر إلى المعرفة من خلال أهمية قناتها،
ولكن الذي يعنينا في هذا السياق بالذات هو تفصيل
الفارابي لعلم اللسان إذ جعل له سبعة أجزاء هي علم
الألفاظ المفردة وعلم الألفاظ المركبة ثم علم قوانين

هذا الأثر نموذجاً فريداً من نوعه في تصوّره وإنجازه إذ ينطلق من المصطلحات الفنية المتسكة بمضامين العلم وقد عرفه صاحبه بقوله : «دعني نفسي إلى تصنيف كتاب (...) يكون جامعاً لمقاييس العلوم وأوائل الصناعات متضمناً ما بين كل طبقة من العلماء من المواضع والإصطلاحات التي غلت منها أو من جلها الكتب الحاصرة لعلم اللغة».

وجعل الخوارزمي كتابه مقاليتين الأولى لعلوم الشريعة وما يقترن بها من العلوم العربية، والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم، ثمّ جعل كل مقالة أبواباً هي بمثابة الفصول، فمقاييس العلوم يقدم لنا المنظومة المعرفية من خلال إحصاء مواد العلوم إما من خلال المصطلحات وإما بهدف الوصول إلى فهم المصطلحات، فالكتاب سجل مفهومي ذو مدخل لغوي وذو غاية معرفية متصلة بتداخل العلوم.

فإذا ما بحثنا عن منزلة الأدب باعتباره موضوعاً للمعرفة وجدناه مبثوثاً بين أبواب المقالة الأولى التي تضمنت الفقه والكلام والنحو والكتابة والشعر مع العروض ثمّ الأخبار. فإذا حللنا هذه البنية أفيناهما متدرّجة من الشريعة وهي إطار الفقه، والعقيدة وهي مدار علم الكلام ثم تأتي مرتبة الظاهرة اللغوية في مستوى علم النحو، وعملية التدوين في فن الكتابة، لتأتي بعد ذلك إلى الشعر والعروض ويعدّها نخرج إلى الأخبار.

فمفهوم الأدب بهذا التوبيع يستند إلى تصوّر خطي متعاقب تتوالى فيه المكونات الطبيعية للغة القولية، بل يوسعنا أن نرى تفصيلاً ثنائياً كبيراً فيها قدمه لنا الخوارزمي بحيث يكون الفصل هو التالي : ما قبل الشعر وما بعد الشعر، فالذي قبل الشعر هو منظومة اللغة والذي بعد هو منظومة التاريخ، ويتوسطها علم

العرب والعجم الموجود منها بلغة العرب وقلمها في أصناف العلوم وأخبار مصنفها وطبقات مؤلفيها وأنسابهم وتاريخ مواليدهم ومبلغ أعمارهم وأرقام وفاتهم وأماكن بلدانهم ومناقبهم ومثالبهم منذ ابتدأ كل علم اخترع إلى عصرنا فهو بذلك بمثابة موسوعة للعلوم عبر تراجم العلماء إنبثت على منهج الطبقات والسير والتراجم.

ويتضمن الفهرست عشر مقالات والمقالة مصطلح يعني به ابن النديم الحقل المعرفي بوجه عام فكانها فنون متلاحقة، وقد خصص المقالة الأولى لوصف لغات الأمم وأسماها كتب الشرائع ووصف القرآن وجاءت الثانية في النحوين واللغويين والثالثة في الأخبار والآداب والسير والإنساب والرابعة في الشعر والشعراء.

وما نستنتجه هو أن علم الأدب في نسج هذه المنظومة التصنيفية مرتبط بأهميات الثبوتية ضمن إدراك الظواهر اللغوية، فالمعرفة التقديرية مقيّدة بالمعرفة اللغوية من طرفها اللفظي الدلالي والنحو التركيبي، فالأدب بهذا الاستقراء معرفة ما حول النص أكثر مما هي معرفة بالنص لذلك يتوازى الأدب والأخبار كما يتوازى الشعر والشعراء، ويون شاسع من الناحية المبدئية وحسب مقاييس المعرفة المتبصرة بين شعر الشاعر وحياته، لذلك يمكننا أن نخرج بنتيجة أولية هي أن الأدب في منظومة ابن النديم مادة أكثر مما هو صورة وأن النقد علم بتاريخ نشوء الأدب قبل كل شيء. فهو إذن استطلاع للبعد التكويني في النص الأدبي من حيث هو إستقراء نشوئي عبر مراحل الزمن.

ونأتي إلى النموذج الثالث وهو «مفتاح العلوم» للخوارزمي أبي عبد الله محمد بن يوسف الكاتب المتوفى سنة 387 للهجرة على أرجح الروايات، ويعتبر

الأدب معضودا بكل المعارف المساهمة بنيتة .
فما نستخلصه أساسا هو أن علم الأدب كما نشقّه
من تصوّر الخوارزمي يبحث في ما يقضي إلى انبثاق
الأدب، فتعليل وجود الأدب مرتبط بتفسير حدوثه،
وهو ما يؤول إلى القول بأن مدار علم الأدب هو
النص المفضي إلى ما بعد النص، ولعل ما أوصل
الخوارزمي إلى هذا التجريد هو ما يشهد به كتابه من
علم موسوعي على غاية من الدقة والكثافة تصحّوها
طاقة من الاستيعاب الفكري الحاد لعل من أسبابها
ثقافته المتعددة المصادر .

ومن النماذج التي يتعين أستطاقها في مجال البحث
عن منزلة علم الأدب بين المعارف في تراثا رسالة ابن
حزم في «مراتب العلوم» وقد أنطلق فيها من التأكيد
على أن العلوم يخدم بعضها وأن المعرفة علم
يرتقى مرتبة مرتبة ولذلك ألح على ضرورة الطلب
وجعل في مستهله الإكتساب اللغوي وتحصيل علم
النحو واللغة، وقد اعتبر ابن حزم أن العلوم تنقسم
عند كل الأمم إلى سبع مراتب، فهو تصنيف كوني
يتوخاه ابن حزم كما لو كان من الكليات الذهنية أو
من المصادر الكونية .

أما هذه المراتب فهي من ضريين مراتب خاصة
 ومراتب عامة فالخاصة تختلف باختلاف الأمم
والخصارات وتشمل علم الشريعة وعلم الأخبار وعلم
اللغة، والعامة لا تختلف باختلاف الأمم وهي علم
النجوم وعلم العدد وعلم الطب وعلم الفلسفة .

وعندما يأتي ابن حزم إلى المعرفة اللغوية يقسمها إلى
نمطين : سماعي وقياسي، ويشمل الأول رصيد اللغة
بوصفه المادة المعجمية بينما يشمل الثاني علم النحو
باعتباره يقوم على استنباط القواعد التي تنطلق من
النماذج العينية لتعميمها في شكل قوانين تنظم بنية
اللغة .

وتقضي المعرفة اللغوية حسب ابن حزم إلى علم
الشعر «وعلم الشعر - حسب عبارته - ينقسم إلى
روايته ومعانيه وعجاسه ومعانيه وأقسامه ووزنه ونظمه»
وهو بذلك يتجلى كثمرة للعلوم بأكملها في مراتبها
السبع وإليه ينضاف ما يتصل بعلم البلاغة ويطلق
عليه ابن حزم علم العبارة، وهذا نمط من التجريد
المعرفي الخامس .

يقول ابن حزم : «وأما علم العبارة فهو طبع في
المعبر مع عون العلم عليه ولا يقطع بصحته إلا بعد
ظهور ذلك عليه لا قبله» وهكذا نلامس ما يحسم
مرمنا الأساسي وهو علم الأدب فإذا به يتجلى لنا
نموذجاً توليدياً فيه يمتزج المقول الأدبي مع المقول
المتصل بالأدب، ذلك أن علم العبارة هو في نفس
الآن العبارة الإبداعية في ذاتها والعبارة الواسفة
للمعبارة الأدبية، وهذا ما بوسعنا أن نترجمه بقولنا إنه
تطابق بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي .

على أن قضية تصنيف العلوم في تراثا العربي
الإسلامي لا يمكنها مهما توخت الإنتقاء أن تغفل عن
نظرية أبي حامد الغزالي في هذا المضمار وهو الذي
يمثل بمدرسته «إحياء علوم الدين» النموذج المعياري
الأوفى في حقل تصنيف العلوم، وحرّى بنا أن نذكر
في هذا المقام أنه قد أقام كتابه على أربعة أقسام كبرى
هي العبادات والعادات والمهلكات والمنجيات ولكنه
إستهل كل ذلك بمقدمة تأسيسية كبرى سهاها كتاب
العلم وجعلها سبعة أبواب تمثل حصيلة تجريدية
لنظريته في المعرفة عامة، وكان طبعياً أن يتناول
موضوع تقسيم العلوم وترتيبها، فسلك في ذلك
مقاييس متنوعة : منها المعياري إذ جعل العلوم غير
شرعية وشرعية، ومنها الأخلاقي إذ جعل منها
المحمود والمموم والمباح ومنها المعرفي إذ فيها الأصول
والفروع والمقدمات والتمتات .

لقد أفضى ابن خلدون أثر أبي حيان النحوي في استعمال مصطلح «علوم اللسان العربي» وتصرّف فيه بأن أشتق منه مصطلح «علوم اللسانية» ولكنه أجهتد في مضمونه فأقام له تصوّراً تصنيفياً جاء بمثابة الثمرة التأليفية لجهود سالفه جميعاً.

إن علوم اللسان العربي عند ابن خلدون تستند إلى بنية رباعية تكشف تصوّراً نظرياً يحدد المراتب التي تتجلى عليها الظاهرة اللغوية إطلاقاً، وليبيان هذه العلوم خصص ابن خلدون الفصل السادس والثلاثين من آخر أبواب المقدمة الذي هو الباب السادس : «في العلوم وأصنافها والتعليم وطرقه».

يذكر ابن خلدون منذ مطلع الفصل أن هذه الأركان الأربعة هي اللغة والنحو والبيان والأدب فيورد ذكرها مجردة عن كل وصف ثم إنه إذ يعرج على «تفاوت مراتبها في التوفيق بمقصد الكلام» يعلق ذلك بما «يشين في الكلام عليها فنا فنا» فكانها يحشرها بدءاً في عداد الفنون ولكنه يستأنف الحديث عنها مفصلاً إياها ومردفاً إلى كل واحد منها مصطلح «العلم» فإذا هي «علم اللغة» و«علم النحو» و«علم البيان» و«علم الأدب» وهذا في حدّ ذاته تمحيص معرفتي يكشف لنا عن أبعاد نظرية وأصولية.

يأتي ابن خلدون إلى «علم البيان» : الركن الثالث من علوم اللسان وهو علم البلاغة كما اطرد العرف عليه، ولكن ابن خلدون يجري أجتهداً في تحيّر المصطلحات يعدل فيه عما استقرّ استعماله، فمعلوم أن البلاغة علم أصلي ينقسم إلى فروع ثلاثة هي علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع فإذا بأبن خلدون يطلق على العلم الكلي إسم أحد فروع وهو البيان ويطلق على هذا الفرع إسم العلم الكلي وهو البلاغة فيذهب بذلك على مستوى المصطلحات إلى إجراء تبادلٍ لعل الذي جرّه إليه هو اقتفاؤه أثر السكاكي

فإذا بحثنا عن موضوع علم الأدب وجدناه مبثوثاً بين ما هو مباح ضمن العلوم غير الشرعية إذ ينص الغزالي في هذا المقام على «العلم بالأشعار وتواريخ الأخبار» وما هو من المقدمات ضمن العلوم الشرعية وهي كلها محمودة وكلها من فروض الكفاية، ويدقّق صاحب الإحياء بأن المقدمات تعني ما يجري مجرى الآلات وفيه ما هو ضروري كعلم اللغة وعلم النحو وفيه ما هو في حكم الضروري كعلم كتابة الخط.

فعلم الأدب مداره إجمالاً العلم بالأشعار وعلم اللغة وعلم النحو ثم العلم بالآثار والأخبار التي هي من المتيمات، وواضح أن المحرك المعياري الذي عمل في ضوئه أبو حامد الغزالي قد جعل القيمة الفنية والإبداعية تتحجب وراء المعيار التفضي، فالأدب بلداته إنها يكون في خدمة اللغة ويكون التقيد في خدمة المعرفة الاصطلاحية.

وهذا يتجلى أن علم الأدب هو علم مساعد وأن النقد هو جهاز خادم يدخل ضمن الآليات المسخرة لغير ذاتها.

على أن موضوع تصنيف المعارف في تراثنا قد بلغ تمامه وأدرك صورته المتناسكة مع رائد علم التاريخ وواضع علم العمران عبد الرحمان بن خلدون، والذي ينزكه المنزلة المتميزة في هذا المضمار هو ما حظيت به المعارف اللغوية ضمن البنية المعرفية العامة التي حاول صاحب المقدمة أن يحكم نسيجها وأن يخرجها على تماسك برهاني.

لقد أحكم ابن خلدون هيكل المعرفة اللغوية بأن أقامها على أركان أسماها علوم اللسان وهي في مقامه النوعي علوم اللسان العربي وقد سبق لبعض أعلام التراث العربي - كما أسلفنا - أن حاولوا الإمساك بزمام المعارف المتصلة بالظواهر اللغوية بغية جمعها في نسق نظري يلم بأشتاتها.

وقد أعتبره العلم الذي أنهت إليه الرئاسة في هذا الباب .

أما مضمون هذا الركن الثالث من أركان علوم اللسان فيتصل بأحوال الدلالة كما تقتضيها أقوال المتخاطبين ، فليس الأمر متعلقا بظاهرة التركيب اللغوي - وهو ميدان النحو - وإنما بصوغ الكلام على هيئة يبلغ بها غايته القصوى وهي الإفادة . ويفصل بين خلدون القول في شأن أبواب البحث البلاغي وكيف تتميز عن أبواب النحو إلى أن يمسك بزمام حد العلم فيؤسس له تعريفه النظري من حيث هو وظيفة إبلاغية تراكب مع النظرية التعبيرية الأولى التي يؤديها الحدث اللغوي ابتداء .

وأخر أركان علوم اللسان في هيكل المعارف اللغوية كما تصورها ابن خلدون هو علم الأدب ، ويتحرى صاحب المقدمة منذ البدء في تحقيق نسبة هذا الركن إلى صنف المعارف الدقيقة فكانها هو يتحرر من إطلاق رسم «العلم» عليه : «هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نقيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم» وبهذا التحري المبني يصيب ابن خلدون هدفه المعرفي المزدوج وهو رسم مجال العلم ثم حدّه بوظيفته التي هي «ثمرته» وتتمين بمبدأ «الإجابة» مما يحول الظاهرة اللغوية إلى وضع فني على نسج الشعر والنثر .

وعرج ابن خلدون على ضرورة حفظ كلام العرب للحصول على ملكة الإبداع بها يستقيم معه اقتفاء «أساليب العرب» و«مناحي بلاغتهم» ثم يذكر أمهات الأدب وهي أدب الكاتب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبرّد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي الفارسي البغدادي ، ولكنه يستدرك على الأدب بما يعد منه وهو الغناء فيقول : «وكان الغناء في

الصدر الأول من أجزاء هذا الفن لما هو تابع للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه فلم يكن انتحاله قادحا في العدالة والمروءة وقد ألف القاضي أبو الفرج الإصهاني كتابه في الأغاني جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم وجعل مبناء على الغناء في المائة صوتا التي اختارها المغنون للرشيده فاستوعب فيه ذلك أنتم إستيعاب وأوفاه ولعمري أنه ديوان العرب وجامع أشات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال ولا يبدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها وأنى له بها» .

فلا يمكن بعد هذه الشهادة إذن أن نغفل عن إدراج كتاب الأغاني ضمن أركان علم الأدب كما أقرها ابن خلدون ، ولئن فصل ذكره عن الأمهات الأربع الأولى فلاه تمسك بإجراء تمييز مبني بين ما كان عليه الأدب عند العرب قبل إزدهار المدنية الطارئة عليهم بفعل الحضارة الإسلامية وما آل إليه أمر الأدب عندهم معها .

هكذا يتكامل هيكل المعارف اللغوية عند ابن خلدون على بنية رباعية تتدرج في تفاعل عضوي مبتدؤها علم اللغة ويتناول المادة اللفظية التي هي كالطاقة المعدنية في إنجاز الظاهرة اللغوية ، وثانيها علم النحو وموضوعه تركيب الكلام الذي يثمر الطاقة التعبيرية وثالثها علم البيان ومداره أحوال التخاطب مما يولد الطاقة التواصلية وآخرها علم الأدب وبه تنفجر الطاقة الإبداعية .

هكذا نخلص إلى تدقيق ما منه انطلقنا في بداية هذه المسامرة ، فالذي حاولنا استعراضه لا يعدو أن يكون

حضارة قائمة أساسا على النص ومن هنا كان للغة منزلة خاصة ومما لا شك فيه أن الأدب قد كان مصدرا جوهريا لتحقيق خصوصية الحضارة العربية إذ هو المعين الأول لفهم النص القرآني الحالد. فطبيعي أن تتداخل المقاييس المرجعية وتذوب قيمة الأدب من حيث هو فن إبداعى لينساب في شرايين اللغة العربية كأس من أسسها المحايثة.

فالذي يقوم مقام المعرفة النقدية - أو قل علم الأدب - هو العلم المتصل بإبداعية اللغة وهو علم الإعجاز الذي يمثل عَقْدَ القران بين الشعر والنثر والبلاغة والتفسير. فالحضارة العربية الإسلامية قد أثبتت في سلم قيمها على المعرفة المقلنة للنص الذي لم يكن أدبا في ذاته وإنما تحلى بالإبداع الأدبي ليثبت نفسه كنص معجز لمتلقيه.

• أعضاءون بحاضرة القيث على منبر النادى الأدبى الثقاتى فى جدد

ملاحم تأسيسية لنمط من البحث يتجه إلى استكشاف آليات النقد الأدبي خارج إطار المدونة النقدية نفسها والحقيقة التي نقف عليها بعد هذه القراءة الانتقائية لنساج من تراثنا في حقل تصنيف العلوم هو أن علاقة الأدب بالنقد في تراثنا لم تكن علاقة متكافئة، بل إنها قد مثالا معادلة متراجحة لم يتوازن فيها الطرفان، والذي نقصده بعلم الأدب هو فعلا حصيلة نسبة الأدب إلى النقد، فأما الأدب فقد كان له وجود قائم أما النقد فكان وجوده محتجبا.

ولئن كان علم الأدب - أي المعرفة النقدية - بمثابة السدى الذي تحلل المعارف المختلفة فإنه لم يتمكن من الحصول على قانونه الأساسي بشكل بات ضمن المعارف عامة. وهكذا نتبين أن المعرفة النقدية قد تناسبت في سلم تصنيف العلوم تناسبا عكسيا مع منزلة الأدب في تاريخ تراثنا.

فإذا ألتمسنا لهذه الظاهرة تفسيراً نعين علينا التذكر أولاً بخصوصية الحضارة العربية الإسلامية، فهي

نفوذ الصورة أو نفاذ اللوغوس

د. رشيدة التريكي

ترجمة خليل ثوبية

يسط بعض المفاهيم والأفكار والمصطلحات وأن أضيف ما سيلاحظ بين معقوفين وأستسمح قراءنا الأجلاء عذراً على التدخّلات الحافظة التي شكّلت هذه الإضافات.

● المترجم

منذ يضع سنوات، أعلن فلاسفة الاختلاف (١)، الموالين في جزء كبير منهم للروح النيشية، الخاصية الاختزالية للأنظمة الفلسفية بوصفها سرديات معقّنة تمنح للحس وكذلك للوجود والوحدة مكانة مفضّلة. وتحت لواء الخطاب ذي الجوهر التوحيدي، أسس اللوغوس [العقل كفعالية تنظيم وتثبيت ترتب بنية الأفكار...] الذي أشرف على نشأة الفلسفة، مواقع للمعقولات حيث تتحلّ الحركة [بمعناها الأنطولوجي وبمعنى التحوّل من حال إلى حال] والإحتمال والغيرية. إن الحسوس، عند عدم إخفائه، طالما خضع إلى عنف الفكر الذي سعى إلى اختزال التعدّد والتشكّل الفوضوي في وحدة الحس. وبداخل هذه الأنظمة التفسيرية والكليانية، شكّلت الصورة، عند إخفائها وإبطائها، ملجأً ومُسكناً أو قرصاً ضرورياً ولكنه محصور في النظام الأساسي الأدنى للمعرض بدون مشروع تصوّر، أو لنقل إن الصورة هنا سلفة ضرورية ولكنها محصورة في الوضع الأدنى لدى تحمّل اللبس والغموض.

بعد هذا النص من آخر كتابات الأستاذة التريكي عضو هيئة التدريس بجامعة تونس الأولى ونائبة رئيس الجمعية الدولية للجماليّة ببساريس، وهي من المتخصّصين في فلسفة الفن وعلم الجمال، من مؤلفاتها: جماليّة وسياسة، الذي ركّزت فيه على الروابط التي حكمت الثورة الجماليّة والثورة السياسيّة في عصر النهضة.

وقد جاء هذا النص في شكل مداخلة قُدمت في الندوة الدوليّة للجماليّة التي كانت تحت عنوان: أساطير وصور، من المداخلة إلى ما بعد المداخلة... وهو نصّ يشهد ما تتمتع به الصورة من سلطان أمام ما لحق اللوغوس من إهمار...

وقد ارتأيت نشر هذه المداخلة نظراً لأهمية المدار الفكري الذي تدور فيه من جهة، بحيث أن القضية التي تركّزت عليها من القضايا المعاصرة التي تشغل ساحة الفكر الفلسفي وساحة العلوم الإنسانية فضلاً عن ترامي جذورها على امتداد تاريخ الفكر الفلسفي من سقراط وأفلاطون خاصة إلى دريدا، ثم من جهة أخرى، نظراً إلى أن هذه المداخلة قد قدّمت بأوروبا بحيث تكون هذه الفرصة سانحة للإطلاع عليها من قبل قراء العربية.

هذا، ولما كتّبت هذا النص القصير ليُقدّم في مقام فلسفي، اقتضت ضرورة التواصل أن أجتهد في سبيل

القصص التراجيدية شبيه بالإشباع من خلال الأحلام، ذلك الذي يوجد في كل واحد فينا، وعند رجوعنا إلى أفلاطون في مستوى الجمهورية (الكتاب التاسع 572 ب) نجده يقول «إنه [أي هذا الإنفعال/الإشباع] يوجد حتى عند هؤلاء الذين يتبادر إلى أذهاننا أنهم أسياد أنفسهم. إن هذه الأحلام هي مكان كل أنواع الجنون والتهور وكل المنوعات». وكما عند ديكارت أيضا، فقد كان الحلم مناسبة للتقليل من شأن عمليات الحس أو على الأقل مناسبة لوضعها موضع شك.

ولكن بالنسبة لأفلاطون، فإن مباشرة تجريب الصورة على الإحساس وعلى الحكم من الخطورة بمكان بصفة خاصة لأنها تشغل حقلًا مخصصًا للمعرفة الوحيدة بالمثل: وهو الحقل الموصوف ضمن سلسلة استعارات الضوء والشمس والرؤية المباشرة التي تختص بها عين النفس [عندما تتحرك الصورة آليات المعرفة المثل والوحيدة بالمثل].

وما يجب التسليم به من النقد الأفلاطوني الموجه للصورة والذي يرمي بمحتي هذا، إنها هو هذا الوضع الأساسي الغامض بأحتماله لأكثر من معنى والذي سوف يصاحب الصورة على مدى تاريخ الفلسفة: فالصورة سوف تشكل البيوطوبيا الفاتنة والمجربة في الوقت نفسه، ذلك لأنها تمثل الفرصة المثالية السانحة لكل برهنة قصد اتخاذ وسيلة تعبير غير لفظية، ولكنها تشكو في كل الأحوال من خطر الارتداد عن المنطوق والموصوف والرجوع ضد ما من شأنه أن يؤسس كل التأويلات. فلا يجب عليها أن تتجاوز هذا الحد الذي يعمل على مائلتها مع نظام الخطاب. وهي عندما تصبح كالغرافية [كتابة في شكل رسم] (كما هو الشأن مع ماغريت)، أو نغيبًا للتشيلية (مع مالفيتش) أو بكل بساطة لعبة إختلاف وتباين (مع الفن الحديث)

وأما عند إعلانها وإثباتها، فإن الصورة تصبح أليفة وطيفة وتصير إلى وضع الوساطة أو وضع الملاذ الأخير حتى تقدم ما كان الخطاب غير قادر على أسترجاعه وتحصيله في إطار منطوق حسي. ولهذا كان أفلاطون، أول فيلسوف نسقي، قد لجأ إلى الصور الأسطورية في مستوى العديد من المحاورات (وخاصة الجمهورية والتيماوس) حتى يمرر بيداغوجيًا فكر المعقول الذي يستشرף الحدود في الأشياء Pensée hyperbolique والمشكل العويص الذي يطرحه وجود المادة. وحتى النقد الهام الذي وجهه إلى الصورة، من خلال إدانته للفنون المحاكية، قد أتى أكله تناسياً لخدمة التمييز بين التسطواني والفيلسوف.

إنه البؤن بين الصورة بما هي هوائية خارقة (2) Fan tasmagorique وبين الأصل الذي يضع المفارقة بين خطاب التسطواني وبين اللوغوس تحت الضوء [مفارقة بين الأصل والهوائي/الوهمي في الصورة]؛ ولكن رغم أنها خاضعة لاستعمال إستكشافي (3)، لم تبقى الصورة في خلاص من دناءة سمعتها وقلة حظوتها. فهي قد وضعت اللوغوس موضع خطر لأنها كانت تقدم وهم توحيد المحسوس وتثبيتته وإحالة أنها أساساً مخادعة ووهمية ومتحركة وأنها إحصائية على وجه الخصوص. وعليه، أليست قوة هذه الخاصية الجبالية للصورة هي التي جعلت منها موضوعاً خطيراً ومهماً في نفس الوقت؟ فالصورة مضاعفة الخطورة: أولاً لأنها ذات بعد رمزي ومرجعي وأنها تتنافس مع الخطاب التفسيري، ثم ثانياً لأن مفعولها مباشر وأنها مفضلة ومغوية. ولعله لأجل ذلك سعى أفلاطون إلى وضع الشباب في مأمن من تأثير سلطة الإنفعالات واللامعقول والأوتوفاني الذي تسبب صور المشاهد التراجيدية. إن الإنفعال المنسوب إلى الصور التي تُشخص

فإنها، تدمر الإدراك المنظم ولا تبقي المجال لأي تناسب ولاي تشابه أو تمثّل. وفي كتاب «الحقيقة في فن الرسم» هـ، عندما يتحدث دويدا عن الخطاب الفلسفي حول فن الرسم، يشرح كيف كان الفن لا يتناول إلا ضمن سلسلة من الأضداد فحب «معنى/ صورة Forme، داخلي/ خارجي، محتوي/ حاوي، مدلول/ دالّ، متمثل/ متمثّل». إنها سلسلة «تتوكل التأويل التقليدي للأعمال الفنية بدقة». إن هذا المقرب بنوعه هذا، وهو يصدّد تكوين المائل الآخر للخطاب، قد مكن من إخفاء طبيعة الصورة بصفة كلية.

وقد سجل هذا التقسيم الثنائي، خلال زمن طويل، تصوّر الصورة كظهور عاجز [غريب الظهور الحقيقي للصورة] أو إنه ببساطة تصوّر للصورة كعلامة لحقيقة عليا، وهكذا أخضع الحكم الجمالي إلى حكم الحقيقة: «إن الصور آثار لظلال المبدأ الأعلى» كما قال أفلوطين في الكتاب الرابع من التساعات.

إن الثورة الفنية في الرسم للكاترو شتو [القرن الخامس عشر بإيطاليا خاصة] قد شكّلت لحظة هامة في تأسيس الصورة. وهنا ستمرّ هذه الأخيرة عبر دورة الرسم من وضعية الوسيط الحسيّ الدنيا إلى فن متحرّر رفيع بل علمي حتى.

فمع تحرّرها من الرّمزية القروسطية ومن التعليمية الكناسية، صنعت التمثيلية في فن الرسم بتقديم مطرد، بفعل إنحراف الصورة، نقلة أساسية في طريقة التفكير. وقد ركّز قاتلو عصر النهضة تقنيات مختلفة للتمثيلية تلك التقنيات التي أدّت، عبر تنظيم جديد للفضاء، إلى نشوء مظهر طبيعيّ للشكل يعود إلى التنظير وإلى الدربة في الآن معاً. وهكذا، وبفعل العملية العلمية والتعبئة لمارسهم التطبيقية، ظنّوا أنّهم يسعون بذلك إلى تميم الصورة والرفع من شأنها

بجعلها ضمن تمثيل صارم للواقع. فقد أدّوا بالصورة في فن الرسم (*) إلى أن تكون لا محاكاة وتقليدا ولا تمثيلا خارقا بل عملية ذهنية وعلمية يمكن إرساها كما ترسل بقية المعارف العلمية عبر ألواح التشرّيع البدني ورسوم علم النبات أو علم طبقات الأرض. ومنذ ذلك الوقت أصبحت لفن الرسم بنية (علم المنظور) تدعم قيمة الصورة وتحافظ عليها.

وهكذا، لم يعد هناك مكان للحجاب المضلل ولا للرّمز؛ فقد أستاذى الأمر تمثّل سحر العالم والإفتان به من مكانها الفائلة بنية عضوية منظمة من الأشكال والألوان والأضواء المحكمة بحكمة ودراية، وذلك بفضل عدد من التقنيات. وكما كتب ليونارد دي فنشي فإن «الرسم هو الوحيد بين الفنون في تمكّنه من الحقيقة أي أنّه الوحيد القادر على أن يبيّن لنا الأشياء كما هي» (5).

ولكن لا جرم طبعاً، إن هذا السير الطويل والمتحرّر للفنان يطرح فضلا عن ذلك مسألة سلطة الذات بوصفها سيّدة تقنيات الفنان أكثر ممّا يطرح سلطة الصورة. فمقدرة الرسام كسلطة شبيهة بالملح الجانبي للإنسان الديكارتي الذي يمثّل سيد الطبيعة ومالكها. ذلك لأنّه يكوّنها ضمن عملية تمثيل بعبّر الإنسان الحديث من خلالها عن وضعه الأساسي كذات فاعلة.

إن الأنشطة الضخمة والمهائلة لجماحة المدرسة الإنسانية، قد أدّت كما ذكر هيدغر، فعلاً، إلى المساعدة على استيعاب تصوّر صورة للعالم داخلياً وتركيزها في غيئة الإنسان الغربي، إنّه «غزو العالم كصورة متصورة» (6). وحتى العالم نفسه كان يتكرّر في شأنه، هنا، على أنّه مظهر خارجي أو كون من الأشكال والأنظمة والأقبة حيث تلوح فعالية تقنية متجة لتمثيلات أخرى ولصور وأساطير أخرى.

الواقع» (8). ومن بين قوى هذه الاستراتيجية، بطبيعة الحال، السرعة الاستراتيجية، أيضاً، تلك التي تشغل بها هذه الصور حيزاً في إدراكنا وفي سلوكياتنا، بحيث تكون الفكرة التي تشرف على تكوينها قد أندثرت بعد ولم تبق سوى قوة الصورة وكذلك الكون الأسطوري كنظام جديد ناتج.

(9) (سواء في ورشاتهم أو في رسائلهم وأطروحاتهم كما في الأكاديميات)

هوامش :

(1) إن هذا التقت موجبة إلى الفلاسفة الذين يتكلمون خطاب اللفظية، أوجد، وهو ذلك الذي، كما يقول دريدا في «هوامش» ص 82 «بجدّ الوجود يحضور (حضور لداية تحت لواء الموضوع أو حضور لداية تحت عدمه... إلخ)». إن الوعي لا يمكن له أن يتناول العلامة إلا في شكل إنتقال وعبور. وأنه من خلال هذا الوضع يمكن الجمع بين ج. دريدا، ج. دولوز، ج. ف. ليونارد وبعض الكتاب من أمثال موريس بلاثشو وجورج باتاي.

(2) أفلاطون الجمهورية الكتاب العاشر، السقراطي (235 د 236 ح).

(3) ميشيل لودوف في كتابه الخيال الفلسفي (بابلو 1980 ص 116)، تتحدث عن مصير الصورة في الفلسفة، يوصفها «بمجرد عبور أو وساطة بين مركزين نظريين أحدهما لليات والأخر للمتلقي». وهكذا ترى بأن مثل هذه الوصلات والوساطات ضلّاعة من الصور الكلاسيكية التي تكلف الفلسفة من داخلها، «إن الأمر شيء يصنع للصورة الفلسفية»

(4) دريدا، الحقيقة في فن الرسم فلانويون 1978، ص 26

(5) ليونارد دي فنشي على لسان آ. كوبري في دراسات في تاريخ الفكر العلمي غاليلاي 1973 ص 115.

(6) هيدغر، السيل التي لا تزحف إلى أيّ نصب غاليلاي 1962، ص 122 - 123.

(7) أمبارتو توابكو La guerre du faux

(8) ج. بودريار، محاورة مع ج. ف. إروالد عن دورية Maga-zine littéraire فيري 1990

وينسحب ذلك بدءاً على رجل السياسة، حيث أنه يمثل صورة (image) الأحكام [الصورة كتمثيل رمزي] التي أصبحت مفعولاً يخضع لمراقبة الأجهزة الإيديولوجية للدولة، وذلك قصد إلزامه بالرأي العام. وقد كانت الحداثة هي السبيل المفتوح على كل عالم المعتقدات والصورة التي قامت مقام الحقائق المفهومية والتشيلات الضرورية ممهدة الطريق إلى التقدم والإنهاء.

ولكن، ألم تعمل سلطة التقنية على إنشاء أسطورة جديدة وهي أسطورة العقلانية التقنية التي أنهت بتوحيد التمثيلية وتسويتها.

وبحكم تعددها وتنوعها على المستوى التقني، أهدت الصور إلى وضعها المناسب كصور تمثيلية ظاهرة (Simulacres) (7)، على أن ذلك هذه المرة في نطاق عالم أصبح فيها بعد مفرغاً من كثافة الوجود أو من تعالي للعقول، وعليه أصبحت الصورة الموقّع المفضل لتعويض فراغ المعنى، هذا الموقع الذي يفتح الإمكان أمام كل التأويلات. كما تحلّت أوليّة اللوغوس بها هو خطاب ثنائي عن مكانها لفائدة ظواهر الاختلاف والثنائين وتضارب التأويلات (ريكور) بل وحتى لفائدة الشكوكيات العدمية (فيتمو).

وهكذا، فمنذ تلك الإرهاسات صُعدوا، تركّزت ثقافة الصور والأساطير التي عوّضت أشكال الخطاب التفسيري والتصنيفي. فقد تغير موضع هذا الخطاب في الفضاء الإشهاري ووقع استبداله لأجل إعلاء الناحية المشهدية الأكثر حيوية. أقلم تصبح وسائل الإعلام الموقع الاستراتيجي بامتياز، أي الموقع الذي كان يشغله التعليم والجندل سابقاً.

وحتى التاريخ بالاستناد إلى ج. بودريار أصبح «ذاكرة تأليف» لصور إشهارية قامت مقام «المشهد البدائي» والأسطورة التأسيسية، تلك الصور الإشهارية التي تعمل بالأخص على إعفائنا من الأمر

النحو التوليدي والمعارية

محمد مير الصغاري

النحو التوليدي أحدث فروع الشجرة اللسانية نشأة وأكثرها تأثيراً في الدراسات اللغوية الحاضرة. ولقد بلغ الأمر بأنصاره أن رأوا فيه «تجديداً كاملاً للدراسات اللسانية»^(١) بل إنه ليمثل في رأبهم «ثورة حقيقية في [مجال] اللسانيات الحديثة»^(٢). فلا غرابة أن يكتب سكلار - Sklar عن «الثورة الشموسكية في اللسانيات»^(٣).

ولكن إنتشار النظرية التوليدية وأثرها الكبير لا يعنيان أنها لا تثير بعض المشاكل ولا تلقى بعض الاعتراضات، وذلك أمر لا يمكن تجنبه فهو من طبيعة العلوم خاصة إذا كانت على جانب من الحدة. ثم إنه كما يقول بونس بن حبيب - وليس من أحد إلا وأنت أخذ من قوله وتارك»^(٤). فإذا كان للنحو التوليدي أنصاره فإن له معارضيه أيضاً. فجورج مونسان - Georges Mounin لئن رأى في النحو التوليدي «النظرية الحديثة الأكثر طموحاً والأهم حول الكلام»^(٥)، فإن ذلك لم يمنعه من أن يشير إلى هنات هذا النحو الذي «تشابه فيه تشابهاً معقداً إرادة الدقة الشكلية والإلتجاء الأكثر اعتباطية إلى أقل أنواع الحدس قابلية للقبول»^(٦).

أما شومسكي أبو النحو التوليدي فهو عند جورج مونسان «قد أفرق ما هو لساني بحث في الطريقة التحويلية القديمة جداً... في خليط فلسفي مجازف به»^(٧). وهكذا يكون هذا النحو قد مزج «بأحدث الابتكارات العلمية سخافات فلسفية لم يُعَدَّ يحسر على أخذها مأخذ الجد أي عقل... فالهجة المألوفة المتعلقة بالإنسان الناطق إزاء الفرد غير الناطق... ليست مشكلاً لا أكثر ولا أقل غرابة من التساؤل عن السبب الذي من أجله لا تمتشي أقدم التماسيح على أرجلها الخلفية في حين أن جميع الأطفال في الشهر الثالث عشر يتمكنون من ذلك»^(٨). ولقد خصص كلود أجاج - Claude Hagege كتاباً من أهم الكتب وأحسنها لنقد النحو التوليدي^(٩).

من المعيارية على نصيب واقر. ففيه حديث عن
«نحوية الخطاب» grammaticaliŋ - أو «لا نحويته» -
agrammaticaliŋ - وعن «المقبولية» acceptabiliŋ - أو
«اللامقبولية» inacceptabiliŋ - وعن «الجمل الممكنة
أو غير الممكنة والصحيحة أو الخاطئة والموجودة أو
غير الموجودة» (20). ألا تدل هذه العبارات وغيرها على
رغبة في الإصداح بأحكام تقسيمية ؟ أليس معنى ذلك
أن النحو التوليدي يلجأ إلى الإنتقاء والمعيارية ؟ يرى
بعض الدارسين أن النحو التوليدي لا يحدد معيارا
فحسب ولكنه أيضا لا يتخلو من مظاهر معيارية : فهو
مثله مثل النحو المعياري - يتخذ من اللغة - المثال - أو
اللغة المعيارية - موضوعا له وذلك على حساب
المستويات اللغوية الأخرى (21).

وأمر ثان هو أن عالم اللغة التوليدي لا يستطيع -
وإن تسلم بكل ما توفره له المنهجية العلمية - أن
يتخلص تماما من جبايل المعيارية، ذلك أنه إذا كان
النحو - في الرؤية التوليديّة - عبارة عن نموذج طاقة
المتكلم الكامنة - أو قدرته - compétence - أي معرفته
بلغته، «فإن هذه المعرفة تفترض - بشكل قار - معرفة
مادية للاستعمال وهو بدوره يفترض (وجود)
معيار» (22). إن هذه المعرفة اللغوية التي يكتسبها
المتكلم في متعرجات حياته لا يمكن أن تكون خالية
من آثار المعيارية. فمن وظيفة المدرسة أن تعلم الطفل
كيف يجب أن يتكلم وما هو النحو الذي يجب أن
يطبق قواعد أثناء الكلام أو الكتابة «فإذا ما جاءت
اللسانيات بعد ذلك وقامت بتحليل قدرة المتكلم فهي
إنها تحلل نتائج ما اكتسبه في المدرسة» (23). إن المنهج
التوليدي ليس في مقدوره أن يصف قدرة المتكلم
وصفا موضوعيا لأنه يستحيل في ميدان اللغة - نظرا
لأهمية الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها - أن نتقي من
الظواهر اللغوية ما يضمن موضوعية البحث وأن

ولعل أنطوان تيفيل من أشد المعارضين للنحو
التوليدي منهجا ومبادئ. وإذا كان الأنصار قد غالوا
في تمجيد شومسكي ورفعوه مكانا عليا، فإن أنطوان
تيفيل قد غالى في الإنتقاد، فإذا موضوعية العالم
يتسرب إليها نصيب أوفى من عنف الكلام فتعشش
فيها الذاتية لتفسد على العالم أحكامه. فالنحو
التوليدي في رأي تيفيل عيوب كله وإذا كان لكل
قاعدة شاذ كما يقال، فإن الشاذ في النحو التوليدي أن
نجد له مزية ما. يقول تيفيل :

منذ البداية تشكلت عندي بعض الاعتراضات
الجديدة على هذا المنهج جعلتني أقف ضد الشومسكية
لأنني وجدت منهجا سيئا سفسطائيا. وأعتقد الآن بأنني
وضعت يدي على السبب : ذلك لأن مبادئ هذا
المنهج هي مبادئ مخالفة للعلم. ثم إنني لا أعتقد بأن
الشومسكية قادرة على تطوير علم اللغوية بل على
العكس حيث ترسخ لدي القناعة بأنها تضع هذا
العلم في الطريق المسدود (24).

إنه منهج يقوم على «الزعم» (25) و«المخاطرة» (26)
و«الخداع» (27) و«الوهم» (28) و«البهلوانيات» (29) بل إنه
«يمثل نموذجا للشعوذة النظرية» (30).

والنحو التوليدي ليس هدفه خدمة اللسانيات في
ذاتها ولذاها وإنما نجد الفرضيات المسبقة هي التي
تفقد مساعيها (31).

فليس من الغريب بعد هذا أن يمثل النحو التوليدي
في رأي الرجل أتكاسا في تاريخ العلوم اللغوية ذلك
أن شومسكي يبعد علم اللغة إلى الوراء ويعود بنا
بالتالي إلى ما قبل سويسر (32) ولو وقف الأمر عند هذا
الحد لكان في الأمر بعض المون ولكن شومسكي يعود
بنا أحيانا «إلى مرحلة ما قبل النحو التقليدي» (33).

ولقد كان النحو التوليدي عرضة لانتقادات أخرى
لعل أخطرها أنه نحو... معياري أو قل إنه يحتوي

توزيع جانباً ما يسقطه المجتمع من أحكام إرتماسية
تقييمية على قدرة المتكلم اللغوية.

ولكن هل يستطيع حدس عالم اللغة - intuition - أن يهديه سواء السبيل حتى يتمكن من أن يصف قدرة المتكلم اللغوية وصفاً خالياً من المعيارية ؟ إن الحدس - في رأي المناهضين لمنهج النحو التوليدي ومبادئه - إن هو إلا الطريق إلى المعيارية أو قل إنه الدليل على وجودها، ولذلك فإن حدس اللساني يخشى أن يقوده إلى أن يصف إحساسه اللغوي بدل أن يصف إحساس اللغة انطلاقاً من معرفته هو بها وأن لا يتقي من معطياتها إلا ما يعينه على تأييد نظرية يميل إليها، ومن ثم فإن حدس اللساني ليس في مأس من أن تسري فيه لوثه الأحكام المعيارية التقييمية، فإذا نتاج البحث التي توصل إليها الدارس مجموعة من المعايير والأنماط الاجتماعية ذات الصبغة الإيديولوجية يدل أن تكون قوانين لسانية تصنف بالمحايدة والعلمية.

حتى ولو فرضنا أن الحدس اللغوي يمكن أن يكون معياراً موضوعياً فإن ذلك لا يغير شيئاً من الخصائص المعيارية للنحو التوليدي لأن «اللساني إذا اعتمد أساساً على حدسه هو أو على حدس محيطه لبناء النحو فإن هذا النحو لا يتسنى له في أحسن الحالات إلا أن يصف استعمال اللساني أو استعمال محيطه وقد يتمكن من أن يلم - بشيء - من الإنساع - بالاستعمال السائد في الطبقة الاجتماعية التي ينتمي هو نفسه إليها وهي الطبقة التي تفرض دائماً استعمالها أنموذجاً للغة - المثال» (24).

وفي رأي كلود أجاج فإن النحو التوليدي لا يقف عند هذا الحد ولكنه يعتبر أن «اللغات الخاصة تشبه الأنموذج الإنكليزي» (25) ولذلك فهو يسعى إلى أن يفرض عليها هذا الأنموذج اللغوي بل قل أنموذجاً معيناً هو الذي ينتمي إلى الاستعمال اللساني وطبقته.

والحق أن واقع اللغات في العالم هو الدليل القاطع والبرهان الساطع على أن ما يقوله النحو التوليدي - في رأي كلود أجاج - مجرد دعوى، فكثير من النظريات والقوانين التي صاغها هذا النحو إنطلاقاً من دراسة اللغة الإنكليزية غير ذات جدوى إذا ما طبقت على لغات أخرى لها خواصها (26) ويعتبر اللسانيان الفرنسيان أوتياي - Authier - ومونييه - Meunier - أن معيارية النحو التوليدي تكمن في متصور من أهم متصورات هذا النحو ونعني به نحوية الخطأ (27) أو القواعدية، كما يسميه بعضهم (28)، إن استعمال النحو التوليدي لعبارات مثل :

١ : لا تجوز وهي رديئة وليست مقبولة.

٢ : غير ممكنة وهي ملحونة لا نحوية.

ولعلامات مثل :

٣ : وهي دليل على اللانحوية

٤ : وهي دليل المشبوه

٥ : وهي دليل المشبوه جداً

إن مثل هذه الإستعمالات وأضدادها هي التي أدت إلى القول بأن النحو التوليدي يلتقي مع النحو المعيارية في أن كلا منها يعتمد إلى تصنيف الظواهر اللغوية تصنيفاً أساسه المعيارية والتقييم. وأن يلجأ النحو التوليدي إلى أن يستعمل متصور المستويات اللغوية فإن ذلك دليل عند الدارسين على مظاهر المعيارية في النحو ولقد قاما بدراسة لهذه المستويات اللغوية إنطلاقاً مما كتبه التوليديون الفرنسيون، خاصة ريفاي - Ruyer - وديبوا - Dubois - فكان من نتيجة هذه الدراسة أن هذين الرجلين لم يخل وصفهما التوليدي للغة الفرنسية من «نزعة معيارية ضمنية» (29).

ما رأي النحو التوليدي وأنصاره في هذه القضية؟

يرى شومسكي أن النحو التوليدي ليس معيارياً

عن مجاربه» (p9). فليس من شأنه فرض القواعد وإنما شأنه أن يلاحظ ما يقال أو ما لا يقال.

ولم يقف المدافعون عن النحو التوليدي مكتوفين الأيدي بل راحوا يردون على إتهامات المناهضين ويبرهنون على أن هؤلاء لم يفهموا النحو التوليدي منهجا ومبادئه، فكان نقدهم - أو إنتقادهم - نتيجة الفهم السقيم. فمن الظلم - فيما يرى ديكرود Ducrot - أن تنهم شومسكي بأنه قد بعث متصور المعيارية من مرقد ذلك أن «النحوية واللانحوية مقولتان تتعلقان بالحكم - judgement - ولا تتعلقان بالإستعمال ولذلك فإن اللساني إذا تكلم على النحوية فليس غرضه صوغ الأحكام التقييمية وإنما غرضه الملاحظة» (p9) ثم إن القول بنحوية الخطأ ليس من الإعتباطية في شيء إذ أن النحوية تستمد شرعيتها من القواعد العامة التي يكتسبها المتكلم وهو يتعلم لغته والتي يظل بعد ذلك يراعيا طول حياته، فإذا ما أراد اللساني أن يبنى نحواً توليدياً يأتي على بيان الجمل النحوية دون غيرها فإنه في هذه الحال يكون قد سعى إلى أن يصوغ فرضية موضوعها «الآليات - mécanismes - التي يستعملها المتكلم بصورة لا شعورية» (p7). وعمله هذا وصف وأستقرأ قوامه الكشف عن القوانين والقواعد التي تحكم كلام هذا المتكلم، ولا يعنيه الجانب المعيارية منها. وما يدل عند ديكرود على براءة النحو التوليدي من وصمة المعيارية أنه في هذا النحو «يمكن للمفوضلات غير ذات المعنى أن تكون نحوية» (p8). فهذه الجملة :

Colorless green ideas sleep furiously

إن أفكار خضراء لا لون لها تنام غاضبة

هي جملة نحوية وإن كانت غير مقبولة على مستوى المعنى. ولكن النحو التوليدي المعيارية لا يمكن أن

وأن متصور النحوية بعيد كل البعد عن المعيارية. فالتحوي عنده عبارة عن «نظرية علمية» (p9) هدفها وصف قدرة المتكلم اللغوية، وإذا كان النحو التوليدي يقوم على أسس علمية فإنه لا يمكن أن يكون معيارياً إذ المعيارية والعلمية لا يلتقيان. وأما متصور النحوية فإنه عند شومسكي مجرد «مصطلح فني» (p17). والقول بأنحرف جملة من الجمل لا يعني البتة أنه قد حكم على هذه الجملة بأن لا تستعمل وأن تطرح إطارها.

ولكن بعض أنصار النحو التوليدي - وخاصة الفرنسيين منهم - يعترفون أن هذا النحو يحدد معياراً لغوياً معيناً وإن كان هذا المعيار ذا طابع موضوعي محايد. فريفاي يرى أن مفهوم النحوية له وشائج قريبة مع مفهوم الصواب النحوي - correction grammaticale - ومع ذلك فينبغي أن نلاحظ أن الصواب النحوي مرتبط بتقالييد النحو المعيارية والإستعمالات الفصيحة» (p7).

أما جان ديبوا فيعترف إعترافا صريحاً بوجود هذا المعيار التوليدي. يقول هذا اللساني :

أجل إن النحو التوليدي يحدد معياراً إذ أن... كل جملة لا يولدها تعتبر لا نحوية. ولكن هذا المعيار لا شأن له بأي حكم تقييمي» (p3).

والنحو التوليدي يختلف لذلك عن النحو التقليدي الذي يخضع غالباً لمتطلبات «إستعمال لغوي معين تحكمه القيود الإجتماعية الثقافية» (p9).

وهذا الإعترااف بوجود المعيارية في النحو التوليدي نجده أيضاً عند كريستيان نيك - Christian Nique - وإن كان يرى أن هذه المعيارية ليست من الأهمية بحيث تتخذ سبيلاً إلى الطعن على النحو التوليدي إذ أن هذا النحو «لا يسعى إلى المحافظة على «فصيح الكلام» فهو يتخذ الكلام كما هو... ولا غاية له إلا الكشف

يعترف بها فإن المقاييس المنطقية للصواب النحوي ترفضها.

ويختلف النحو التوليدي عن النحو التقليدي المعياري في قضية الشواذ - Anomalies - فالتنحو المعياري يرى أن الشاذ قد «فارق ما عليه بقية باب» وأنفرد عن ذلك إلى غيره» (٣٩) فسيhle أن يطرح أو أن يصلح وهو - في أحسن الحالات - يقصر على السماع فيحفظ حفظاً ولا يقاس عليه. أما النحو التوليدي فإنه لا يرفض الشواذ ولا يعاديا بل «إن البحث عن الشواذ وتفسيرها أصبحا (بمثالان) منهجا هاما» (٤٠).

ويتعرض ايف شارل موران - Charles Morin - وYvest - وماري كريستين باراي - Christine Paret - Marie - إلى قضية المعيارية فيريان أن إتهامات المناهضين لهذا النحو «ترتكز غالباً على خاتمة خاطئة» لأهداف النحو التوليدي» (٤١) وهي أحياناً لا ترتكز على شيء البتة. ففينا يخص المستويات اللغوية فإن النحو التوليدي لا يرفض بعضها ويقبل بعضها الآخر فهي عنده متساوية ولا فضل لمستوى على مستوى آخر، والدليل على ذلك أن النحو التوليدي «لا يحظر البتة النظر في الصيغ غير العيارية» (٤٢).

وإذا صح على المستوى التطبيقي أن بعض المتسبين إلى النحو التوليدي - أمثال ريفاي - وديوا - قد استعملوا في مؤلفاتهم تعابير مثل : «مستوى مألوف» أو «أسلوب رفيع - جيد - شعبي - سوقي» - . . . «فإن هؤلاء هم المسؤولون عن إستعمالهم هذه وليس من الضروري أن يكونوا الممثلين لهذا النحو، وأن نقصص مؤلفاتهم عن خصائص النحو التوليدي. فمن الموضوعية إذن أن نقول أن وجود هذه العبارات قد تؤذن بوجود المعيارية لا في النحو التوليدي من حيث هو ولكن في مؤلفات بعض التوليديين، ومؤلفاتهم

هذه بعض النحو التوليدي وليست كله، وما يثبت هذا في رأي الباحثين «أن كثيراً من الدراسات التوليدية حول الفرنسية والإنجليزية قد برئت - فيما يبدو - من هذه الإتهامات، فأصحابها - وهم يعرفون المعيار الإجتماعي معرفة جيدة ويستطيعون ممارسته دونها صعوبة - يصفون ظواهر (لغوية) غير عيارية دون أن يغمطوها حقها بالقياس إلى إستعمالات أخرى» (٤٣). ولذلك فإن ما أشار إليه مونييه وأوتياي من وجود عبارات معيارية في كتب ريفاي وديوا مثلاً ينبغي أن يكون وقفاً على تفكير الرجلين اللساني وعلى كيفية فهمها للنظرية في منهجها وفي مبادئها. وغاية ما في الأمر أن تنهم مؤلفات الرجلين بالمعيارية لا النحو التوليدي.

أما أن تكون قدرة المتكلم - وهي ما يتخذها النحو التوليدي مقياساً لحيته - نتيجة لما اكتسبه هذا المتكلم في المدرسة، فهذه تهمة لا تستند إلى أساس علمي إذ أن قدرة المتكلم اللغوية ليست من صنيع المدرسة وحدها، فالتكلم يكتب هذه القدرة قبل الفترة المدرسية وبعدها. ثم إن اللساني لا يهجم أن تكون هذه القدرة من مكتسبات المدرسة أو من مكتسبات غيرها وإنما يهجم هذه القدرة في ذاتها بقطع النظر عن أصلها.

وأما أن تكون المعايير التي كشف عنها الباحث تعكس النماذج اللسانية الخاصة بطبقته الاجتماعية، فإن ذلك لا يدل حتماً - في رأي الباحثين - على معيارية النحو التوليدي. نعم، إن اللساني إذا قدم عمله على أنه مثال يحتذى فقد تصرف تصرف المعياريين ولكن تصرفه في هذه الحال «تعبير عن قرار شخصي وليس نتيجة للإطار النظري الذي إستعمله» (٤٤)، بيد أنه إذا ما تجنب هذا الخطأ «فلنسا نرى ما يمنع آثار هذا المعيار من أن تكون جزءاً من قدرته اللغوية» (٤٥).

وتلك الأقوال هي إلى التعبير عن وجهة نظر أصحابها أقرب منها إلى التعبير عن حقيقة النحو التوليدي من حيث مناهجه ومبادئه النظرية.

ومنها ما يعود إلى القول بأن النحو التوليدي إما أن يصف قدرة المتكلم اللغوية وهي قدرة قد كونتها المدرسة وكونها المجتمع ولا بد للمعيارية أن تأتيها من بين يديها ومن خلفها، وإما أن يكون المنوال الذي يبنيه لا يمثل اللغة من حيث هي وإنما يمثل لغة اللساني وطبقته الإجتماعية، وهو لذلك لا بد أن تشوبه المعيارية. وهذا البرهان يحمل أمرا مهما وهو أن غاية النحو التوليدي هي أن يصف قدرة المتكلمين كما هي لا كما يريدوا النحو أن تكون، فهو يلتزم بالموضوعية ولذلك فإن القول بنحوية الجملة أو لا نحويتها أمر قد أوصّل إلى البحث فهو تعبير عن واقع المتكلم، فالمعيارية إذن من نشاطه. أما الكشف عنها بالملاحظة والتتبع والاستقراء فمن نشاط اللساني فليس للساني أن يفرضها إن لم تكن موجودة وليس له أيضا أن يفض عنها الطرف إذا كان أهل اللغة يراعونها، مخافة أن يتهمه بالمعيارية منهم.

ومهما يكن من أمر، فإن للنحو التوليدي أنصاره الذين أسرفوا أحيانا في الإشادة به وبمؤسسه كما أن له مناهضيه الذين أفرطوا أيضا في الرد على أهله بما يصل أحيانا إلى حد السباب. والنحو التوليدي وغيره من العلوم في حاجة إلى نقد أساسه الموضوعية والدراسة المتزنة منهجا والحقيقة المجردة غاية. وإذا كان للنحو التوليدي نتائجه فإن له أيضا مزاياه ويكتفي فخرا أنه قد ساهم مساهمة فعالة في بناء صرح اللسانيات وأن هذه المساهمة لم تنته.

بقيت قضية المخبرين. إن النحو التوليدي يعتمد على المخبر المثالي، أفلا يكون في اللجوء إلى المخبرين المثاليين ضرب من المعيارية المقنعة؟ إن متصور المخبر المثالي لا يعني تحديدا لمعيار ما ولكنه «يجب أن يفهم على أنه منوال علمي يمكن إنطلاقا منه أن نشرع في طرح أسئلة حول طبيعة الخصائص الإفهامية للسان وذلك ما يسميه شومسكي أيضا النحو الكلي - gram-maire universelle (٩٩). ثم إن هذا المنوال الذي يسمى النحو التوليدي إلى بنائه إنما هو منوال «فرد حقيقي يعيش في مجتمع لا يسوده الانسجام وليس منوالا لمجموعة لسانية» (٩٧)، فخطأ الكثير من المناهضين للنحو التوليدي مرده إلى أنهم عندما يسمون هذا النحو بالمعيارية فهم إنما ينطلقون من مصادرة مفادها أن اللغة التي يدرسها النحو التوليدي هي لغة تشترك في إستعمالها إجتماعيا مجموعة لسانية» (٩٨). والحال أن متصور اللغة عند شومسكي بعيد كل البعد عن هذا المفهوم، والنحو التوليدي لا يدرس اللغة من جانبها الإجتماعي ولكنه يدرسها من جانبها الفردي «فاللغة التي يتخذها شومسكي مرجعا هي لغة كل منا في شكلها الفردي، فإنه لا توجد لغة لمجموعة في ذاتها بل توجد مجموعة من اللغات الفردية يقترّب بعضها من بعض إن قليلا أو كثيرا» (٩٩).

وبعد، فقد اتّهم النحو التوليدي بالمعيارية، والحق أن البراهين على هذه المعيارية غير قاطعة فإن منها ما بني على فهم خاطئ للنظرية التوليدية كما هو الشأن بالنسبة للمخبر المثالي ومفهوم اللغة عند شومسكي.

ومنها ما كان أساسه بعض العبارات والأقوال في كتب بعض اللسانيين التوليديين، وهذه العبارات

الهوامش :

- (1) - فيليب ريفير ولودون دانتشاي : اللسانيات والثقافة الحديثة (Linguistique et culture nouvelle) - ص. 75. باريس 1971
- (2) - نيكولا ريفاي : مدخل إلى النحو التوليدي (Introduction à la grammaire générative) - ص. 9. باريس 1968
- (3) - انظر كلود أجاك : النحو التوليدي : نظريات نقدية (La grammaire générative réflexions critiques) - ص. 27. باريس 1976
- (4) - أبو بكر البردي : طبقات النحويين واللغويين - ص. 35. ط. 2 القاهرة 1984
- (5) - جورج موان : مطابيح الأسامية (تعريب الطيب البكرش) - ص. 111. تونس 1981
- (6) - المصدر السابق نفس الصفحة
- (7) - المصدر السابق نفس الصفحة
- (8) - المصدر السابق نفس الصفحة
- (9) - هو الكتاب الذي أشرنا إليه في الهامش الثالث
- (10) - انطوان تيفيل : ضد شومسكي : نقد المنهج ومبادئه، ترجمة تاسم المجداد، مجلة المعرفة عدد 266، أبريل 1984، ص. 19
- (11) - المصدر السابق، ص. 192
- (12) - المصدر السابق، ص. 193
- (13) - المصدر السابق، ص. 192
- (14) - المصدر السابق، ص. 193
- (15) - المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (16) - المصدر السابق، ص. 195.
- (17) - المصدر السابق، ص. 197
- (18) - المصدر السابق، ص. 192
- (19) - المصدر السابق، ص. 194
- (20) - كلود ريفاي : المدخل، ص. 41
- (21) - لورانس لانسان : إشكالية اكتساب التركيب عند الطفل (Problématique de l'acquisition de la syntaxe chez le jeune enfant) - مجلة Langue française - عدد 27، ص. 150. باريس 1975
- (22) - آلان داي : الاستعمالات والأحكام والتقنيات اللسانية (Usages, jugements et prescriptions linguistiques) - مجلة Langue française - عدد 16، ص. 15. باريس 1972

(23) - أيف شارل موران وماري كريستين باراي : المعيار والنحو التوليدي (Norme grammaticale générative) - خمس كتب المعيار اللساني (La norme linguistique) - ص. 182. باريس 1983.

(24) - المصدر السابق، ص. 181

(25) - كلود لاج : النحو التوليدي، ص. 46/45

(26) - المصدر السابق، ص. 46.

(27) - النصوصية متصور هبنتي إلى دراسة الطائفة الكامنة، - compétence (شومسكي : مظاهر النظرية النحوية) - ص. 23. باريس 1971. فالنصوصية لذلك تشتغل عن المقبولة وهي متمسورة ينتمي إلى دراسة الطائفة الحادثة - performer (المصدر السابق، نفس الصفحة) لقد تكون الجملة نحوية دون أن تكون مقبولة وقد تكون مقبولة دون أن تكون نحوية وبعبارة أوضح فإن ثمة حالات أربعا تخضع لها العلاقة بين النحوية والمقبولة

أولاً ما أن تكون الجملة نحوية مقبولة

وثانياً ما أن تكون لا نحوية وغير مقبولة

وثالثاً ما أن تكون نحوية ولكنها غير مقبولة

وربما ما أن تكون لا نحوية ولكنها مقبولة

وفيه الحالات الأربع يمكننا من أن نصلح خطأ وقع فيه مؤلف معجم اللسانيات "حين" قرواً أن كل جملة لا نحوية هي جملة غير مقبولة (جان ديسوا وروسلو - معجم اللسانيات - ص. 5). فإنه يمكن للنحوية واللامقبولية أن تتصف بهما في الوقت نفسه جملة من الجمل وأنه ليس من الضروري أن تكون كل جملة لا نحوية مقبولة باللامقبولية

(28) - انظر يوسف غزالي : مدخل إلى الأسانية، ص. 234. باريس 1985

(29) - اورتياي ومونيه : المعيار والنحوية والمستويات اللغوية (Norme, grammaticalité et niveaux de langue) - مجلة Langue française - عدد 16. باريس 1972، ص. 50

(30) - شومسكي : البنية المنطقية النظرية اللسانية - (The logical structure of linguistic theory) انظر مجلة Change، سلسلة فرضيات Hypotheses ثلاثة لقاءات وثلاث دراسات عن اللسانيات والإشكالية (Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique) - ص. 172. باريس 1972.

(31) - نفسة اللسانيات الديكاتورية (Linguistique cartésienne) - ص. 204. مامش 2. باريس 1969

(32) - نيكولا ريفاي : المدخل، ص. 38

أبنية المتون في الرواية العربية

عبد الله إبراهيم

(1)

لا يختلف السرديون كثيرا فيما بينهم، حول الصعوبة القائمة بصدد وصف «المادة الحكائية» المترسخة عن مستوى الأقوال، والمشكلة على وفق أساق ونظم، طبقا لكيفية محددة. وبخاصة في الرواية، بوصفها نوعا «قصصيا» لم تستقر بعد نظمه الداخلية، كما هو شأن: الحكاية الخرافية، والملحمة، والسيرة، والمقامة، وعلى الرغم من ذلك، فقد حاول بعض السرديين الاقتراب إلى هذه «المادة الحكائية» لضبط النظم القولية، أو لضبط الأفعال المترشحة عنها. واستقام بعضهم «منطق للسرد» يستجيب لمختلف التحولات الحاصلة في المنجز السردى الحديث، وهذا جزء من جهود المنهجيات الوصفية التي تهدف إلى استنباط قواعد للخطابات السردية، عليها تفلح، بتأسيس نظم تضبط مسارات المتون الروائية.

لقد اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسيين، أولها عني بمستوى الخطاب، بما استدعى الاستعانة بالكشوفات اللسانية، كون السرد: جملة كبيرة (1)، مما جعل هذا المستوى حقلًا لتجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلى وجه الخصوص، النموذج اللغوي بوصفه معيارا «قياسيا»، وترتب على ذلك، أن استقام ما يشبه «النحو» للسرد المختلفة. وثانيها عني بدلالات الخطاب، وهو اتجاه يخرق مستوى الخطاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون.

إن هذين الاتجاهين، وما استجد على هامشها، جعلنا من الخطاب حقلًا لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردى. ويلزم القول هنا، أن السردية Narratology استقامت بوصفها علما «سرديا» على الجهود التي تمخضت عنها توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين، سواء في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي.

إنها، يرى أن «المادة الحكائية» ما هي إلا «متن مصاغ» صوغاً سردياً، وهذا «المتن» إنشأه هو خلاصة تمامی العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية - المكانية. بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها. وعليه، فالمتن، لا يمكن أن يكون، بالنسبة لهذا البحث، هو الحدث لوحده، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الإطار الذي ينتظمها، إنه «كتلة» متجانسة مصاغة صوغاً فنياً، وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبذا فإن الصوغ ذاته لا يتجزأ عن المتن، بل يعطيه صورته ووجوده. فيها كالموسيقى والصورة، لا يتطوian على خاصة وجودية قابلة للوصف، إلا كونها كلا متحداً على نحو جوهري، ولا يتقومان إلا بوصفهما نسيجاً وكياناً واحداً.

إن النظر إلى «المتن المصاغ» بوصفه جوهراً كلياً، يتكون من المادة الإخبارية المصاغة سردياً، إنما يقرب، فيها نرى، الصورة الحقيقية لـ «الخطاب» فهو يقصي، الرؤية التجزئية للخطاب، ويمنح البحث فيه، مساراً يقترب إلى الخطاب، بوصفه فعالية لغوية دينامية ودالة، كما يقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة، والبحث في «الموحيات والظنون» الناتجة عنه، من جهة ثانية. وذلك، كي لا يرتد البحث الدلالي أو التأويلي إلى مستوى دون آخر، إن موضوعه سيكون محدداً، ألا وهو «المتن المصاغ»، وبها يمنحه من إمكانية للبحث والتحليل والتأويل.

في ضوء هذا التصور، الذي لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه إلى أجزائها، يطمح هذا البحث أن يقترب إلى موضوعه، اقترباً «أولياً قابلاً» للتوسع في المستقبل، إلا وهو ضبط نظم صوغ المتن في الرواية العربية الحديثة، إسهاماً في

إن السردية فرع من أصل كبير هو «الشعرية» Poesis العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشغيلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه. وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، إنما تساهم مع مثيلاتها المعنية بنظم الشعر والمسرح والفلم واللوحات التشكيلية وغير ذلك، إلى تأسيس علوم صغرى لكل جنس، من أجل بلورة مسرح علم للأدب، ولما كانت السردية، تعنى بمكونات الخطاب السردى، وصولاً إلى كشف نظمه الداخلية، ترتب أن انجذبت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال. وإذا كان ثمة مسوغ يدعو إلى تخصيص هذا الحقل، من بين كثير من المسوغات، كالحاجة إلى بيان طرائق تشكل الخطابات السردية، وكلياً عملها، وأثرها في إضفاء سيات أدبية عالية عليها، فإن ثمة مسوغاً منهجياً، ينتمي إلى دائرة التدريس النقدي الحديث، ألا وهو أن السردية ستقوض «الانطباعات النقدية» و «المقاربات غير المنظمة» التي لا تهدف إلا لمضاغفة الاتكال على الخطاب، ليس من أجل استكناه خصائصه، إنما من أجل استخدامه كـ «مرواح» نفسي، لإثارة الشجن في النفس والذاكرة، مما يقضي إلى الحديث عن «فيض» النفس، لا فيض الخطاب. إن السردية، بأهدافها هذه، تضع المعرفة معياراً، وعلى أرضية المعرفة تتأسس الجهود الأخرى، وبخاصة الدلالية والتأويلية.

إن هذا البحث يصدر عن رؤية ترى أن المعارف تتحاور ولا تحترب، وعليه، فإنه مدين لبعض ما توصلت إليه البحوث المعنية بالسرد، لكنه، يبدأ من تصور مغاير، فهو، لا يعتمد على ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيارين الرئيسيين في السرديات التي وقفنا، بإيجاز على

كشف الاستقراء الأولي لنظم صوغ المتن في الرواية العربية، والذي ترتب عليه التصنيف، إن ثمة أربعة نظم أساسية، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السردية التي انتخبت بوصفها عينة للبحث وهي :

2-1 : التتابع

كشف الاستقراء الذي أجري على عدد كبير من الروايات العربية، إن كثيرا منها ينتظم على وفق تتابع متونها في الزمان، كما في روايات نجيب محفوظ المهمة مثل «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» و «ملحمة الحرافيش» وفي روايات حنة مينا مثل «بقايا صور» و «الشمس من يوم غائم» ورواية «الرجع البعيد» لمحمود جنداري، و «ما يتركه الأصغار للأجداد» لغازي العبادي ويمكن القول، بصورة عامة، وإن لا يخلو إلا من الإغماص في الإغشاء، أن الرواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، وليس ذلك، هو شأن الرواية العربية وحدها، بل إن هذا النظام كان وما زال، مهما في الفن القصصي، وربما يعود ذلك، فيما يعود، إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي. فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الاخبارية، نقلا متتابعًا، دون إجراء أية «إنحرافات» لتحلّل بنية متنها. وربما تعد السير العربية الكبرى مثالا متقدما لنظام التتابع في الأدب العربي القديم، وبسبب من رسوخ هذا النظام في فن القص، يرى بعض الدارسين، أن التتابع، هو السمة الجوهرية للأدب (2).

إن ما يميز نظام الصوغ هذا، أن المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر، دونما ارتداد أو تنوء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التحكيكي (3). وما

تأسيس «سردية عربية» للخطابات السردية القديمة والحديثة، وإن هذا إنما هو مقرب أولي يمهّد للغاية الكبرى المرجوة. وإذ ينهض هذا البحث على الاستقراء النظري لطرائق صوغ المتن، كما تشكلت في كثير من الروايات، فإنه يضع أمامه حقيقة أساسية، وهي أن الرواية العربية الحديثة، تخوض الآن في حقول تجريبية متنوعة، وقد يفلح بعضها بتقويض نظام دون آخر، أو تهجين نظام جديد من خلاصة نظم أخرى. فالتشكلات الخطابية السردية لا تسلك طرائق محددة، إنما البحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقا لازدياد خصائص نظام ما، أو ضموره. ولا نعدم أن نرى إن خصائص النظم تتقل بين نظام وآخر، مما يجعلها تتضافر معا لأغلا شأن المتن. ولعل «ألف ليلة وليلة» أحد أكثر الأمثلة وضوحا على تجاوز نظم صوغ المتن السردية، ففي هذا الخطاب الحرفي، التقت النظم، وتفاعلت، مما منح هذا الخطاب ميزة أدبية نادرة. ففي الوقت الذي يكشف فيه الإطار العام لليالي العربية خضوعه لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإن التضمين ينتظم كثيرا من الحكايات الفرعية، بما يشبه عقنودا من الحكايات، هذا، فضلا عن توازي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما موجود في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزا تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يقوض أحدها الآخر، والمثال السابق يمنع أية محاولة شرعية منهجية وتاريخية وإبداعية.

(2)

إن المعيار الأساسي الذي اعتمد عليه تصنيف المتن في هذا البحث، هو الزمن. وعلى وجه الدقة صور تواليه، وطبقا للمسار الذي ينتظم فيه المتن، أمكن تخفيف متناه، وتحديد خصائصه بعد ذلك، وقد

تجريبية على مستوى السرد والبناء، نجد إن متونها، صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببا لاحقا، إنها تجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الاسباب، وقد تستبدل بعلامات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة. مما يجعل أجزاء المتن، متقاطعة ومتداخلة، وتقدم دون الاهتمام بترايلها، إنها بكيفية وقوعها.

إن ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلاك فيه يطلق المتن من عقاله، دون أن يوطئ له، كما رأينا في نظام التابع، هذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالبا ما يكون زمن السرد قصيرا، قياسا بزمن المتن الذي يشظى دونيا غروابط منطقية. وإذا استحضرتنا أمثلة محددة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» أو «البحث عن وليد مسعود» أو رواية «دايادا» لحسن مطلق، نجد أن المادة الحكائية تتناثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، إلا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد. وغني عن القول أن نجيب محفوظ قد دشّن هذا الاتجاه برواياته القصيرة إبان العقد الستيني مثل «اللس والكلاب» و «الشحاذ» و «الطريق» وغيرها، ويكاد نظام التداخل الآن، يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتن في الرواية العربية المعاصرة، بخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك إلى جوار نظام التابع الذي بدأ يتأخر بعض الشيء.

2 - 3 : التوازي

يتميز نظام التوازي في صوغ المتن، في أن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر

يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاكه الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الاخبارية المترتبة بالشخصيات، إنها تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، ويمكن طبقا لـ «واطسن» (4) يقول إن هذا الاستهلاك، وهو سليل السرد الملحمية، يقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق وذلك، إنها لتمهيد سيلان المتن في الزمان، كما يقوم في الوقت نفسه، بصورة أو بأخرى، على بذر «نبوءة إرصادية» تنبئ بها سيكون عليه المتن. وبغضبي ذلك، إلى خاصية، تعد من أبرز خواص المتن المتتابعة، ألا وهي، خضوعها لنطق السببية، حيث يكون السابق سببا لاحقا، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا، يتأزم المتن في لحظة ما، هي ذروة للمادة الحكائية. وقد أدت الخصائص أعلاه، إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن، مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى بعض. ولو استحضرتنا متون الروايات المذكورة، لوجدناها، تخضع لهذا النظام، مما جعلها تنضرد عن غيرها من نظم الصوغ بخصائصها الفنية الناتجة عن التراكيب الداخلية لمتونها.

2 - 2 : التداخل

إلى أجوار نظام التابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينيات. فإذا نظرنا إلى طرائق صوغ المتن في روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثل «البحث عن وليد مسعود» و «صيداؤون في شارع ضيق» و «الغرف الأخرى» وروايات الطيب صالح مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» و «بندرشاه» فضلا عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجردة والطاهر بن جلون ولطيفة الدليمي وعشرات غيرها مما تميزت بخصائص

زمانيا في وقوعها، وأمثلة هذا النظام من صوغ المتنون نلمسه في رواية «صلاة الغائب» للطاهر بن جلون، وفي «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا، وفي رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، و «يوم قتل الزعيم» لمحمود، و «بوابة البحر» لرياض الأسدي و «جبل النار... جبل الثلج» لعادل عبد الجبار وغيرها.

وما يتصف به نظام الصوغ هذا، الاستغناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي يتظم على محورين أو أكثر، وهذا يقضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تتحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة، ونظام التوازي جديد في الرواية العربية، وعمل الرضم من ذلك، فقد استأثر بعناية الروائيين، وأخذ في بعض الروايات يستفيد من خصائص النظم الأخرى. ففي رواية «صلاة الغائب» على سبيل المثال، يتساوى المحوران الأساسيان فيها، وهما المادة الحكائية للتحيلة التي تربط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعالها، وإلى جوارها المادة الوثائقية التي تعنى بتاريخ المغرب، وما يلاحظ أن المحورين المذكورين يتمتدان على التتابع في نظام صوغها مما تصح الإشارة هنا، أن هذا النظام وغيره أيضا، قد يستفيد من النظم الأخرى، ويكاد يلمس الأمر نفسه في «بوابة البحر» أما في رواية «جبل النار... جبل الثلج» فإن أحد المحاور يتمتد على التتابع مثلا بالمهمة التي تكلف بها الشخصيات الأساسية، أما المحور الآخر، المتعلق بالشخصية الضائعة، فإنه يستفيد من نظام التداخل والتتابع معا.

2 - 4 : التكرار

لا تكفي بعض المتنون، بأن تقدم مرة واحدة، وإنما تعتمد نظاما يكررها أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤية مختلفة، وجب اختلاف المتن لا بترتيبها

إنها بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف أن فولكنسر في «الصنعة والعنف» ولورانس داريل في «الرياءة الاسكندرانية» قد دشنا هذا النمط من الصياغات السردية. وقد عدت الرواية الأخيرة نموذجا لهذا البناء، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرآة عديدة، وعدت الشخصيات أشبه بعدسات بلورية تعكس تلك الحياة (5). فعلا، يعد هذا التمثيل صائبا ونجدا مثاله في روايات عربية مثل «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، و «ميرامار» لنجيب محفوظ، و «صخب البحر» لملي فيون، و «القمر الصحراوي» لعادل خصباك، و «غراب الكارون» لاسماعيل شاكور وغيرها.

يتجنى نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ظهور حركة الزمان في الحركات اللاصقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والاحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة. تكن الرؤية هذه، والتي تمثل بؤرة تتمركز حولها مكونات المتن، تقدم صياغات مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانيا.

(3)

لا تقتصر شؤون «السردية» على نظم صوغ المتنون فقط، بل تتعدى ذلك إلى أنهاء السرد، موضوعية كانت أو ذاتية، وإلى مراكز الرؤى. وبورها، وإلى أنواع الرواة ومواقفهم وأدوارهم في الخطاب، وإلى خصائص العناصر الفنية، وهي مباحث تعزز «السردية» بوصفها علما للسرد الأدبي، بيد أن صياغة المتن، وكيفياتها، استأثرت بأجزء الأكبر، بما يمنحها سبيلها الأدبية الخاصة. وفي هذا تنطوي كثير

الأجزاء المذكورة، لتجعل من المتن هو المركز - الأصل الذي تنتجه إليه عناية المريدون .

لقد وقفنا في الفقرة السابقة على نظم صوغ المتن في الرواية العربية الحديثة، وبالتحديد على تلك النظم التي استأثرت بعناية واضحة، مما أفضى إليه التصنيف والاستقرار السابقين لهذا البحث، وعلى الرغم من ذلك، فلا نعدم أن نجد، وسط الانتاج الغزير في الرواية العربية، أن بعض الخطابات قد اعتمدت على أكثر من نظام من نظم الصوغ المذكورة، وعلى وجه الخصوص بعض الخطابات التي تندرج ضمن نسقي التداخل والتوازي، وربما طرد الامر في نسق «التضمين»، بيد أن الاستقراء لم يمنح أمرا مثل هذا، موقعا أساسيا، بحيث يشار إلى وجود نظم وأنماط أخرى، يمكن ان نقف إلى جوار النظم المذكورة، وهذا يدل، فيما يدل عليه، ان نظم الصوغ قابلة

للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على اجترح نظم جديدة، أو تهجين أخرى، ولما كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تحرير غنية، سواء في مستوى الابنية والسرود، أو في الرؤى والتون واللغة وغير ذلك، فلا يمكن خلق نظم الصوغ فيها على عدد محدد من النظم، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الحاجة تظل قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح الرواية إمكانية أكبر، ليس لصوغ متونها فحسب، بل للتعبير عن موضوعاتها. وهذا جزء من مخاض التجربة والتجديد الملازمين للابداع بصورة عامة. وباستقرار نظم صوغ المتن، بصورة أو بأخرى، يمكن نهائيا رسم خصائص وملامح السردية العربية والحكاية العربي. وكل هذا يمنح هذه المحاولة الاولى، مشروعية أن تطرح ذاتها، للإشارة إلى ما اجتث من نظم صوغ المتن في خاوية الرواية العربية الحديثة.

الإحالات

1. The Semiotic challenge, Roland Barthes UK : Blackwell, 1988, p. 100.
2. Spatial forms in Narrative, ed: Jeffry R. Smitten and Ann Daghistany. London, Cornell university press, 1981, p. 131.
3. The structure of the Novel, Edwin Muir, London, Chatto and windus, 1979 p. 17.
4. Story of the Novel, George Watson London: The Macmillan press. Ltd 1979 p. 72.
5. The English Novel, Developments in criticism since Henry James, ed. Stephen Hazell. London: The Macmillan press Ltd, 1978, p. 128.

صورة المرأة في مدونة بعض الفقهاء

عبد الرزاق الصافي

إن الفكر الإسلامي قد تميّز بعلامات خاصة من ذلك أن الفقه احتلّ فيه حبر الزاوية فكلّ ما نشأ عند المسلمين من معارف وإنتاج فكري مدين بالفرجة الأولى إلى الدين فيفضله أبداع ومن أجله دُون وتوسع نطاقه فلم يخرج أي إبداع في متهاه عن دائرة الفقه ممّا جعل العقل الإسلامي في بيته ومرجعيته عقلا فقهيا محضاً (١).

فضمن المؤسسة الفقهية وقع النّظر في العبادات والمعاملات وتمّ ضبط أحكام كلّ منها على ضوء القرآن والسنة. واحتلت المسألة الاجتماعية موضعها المرموق في هذا السياق . لكنّ الجدير بالشّمل أن موضوع المرأة شغل حيزاً محترماً في المسألة الاجتماعية سواء ما تعلّق بالمرأة ذاتاً إنسانية أو طرفاً اجتماعياً في علاقتها بالرجل أو بالمجتمع عموماً في كلّ من أبواب الزواج والطلاق والميراث فضلاً عن قسم العبادات باعتبارها مكلفة كما الرجل سواء بسواء

ولعله يعسر فهم منزلة المرأة في الفكر الاجتماعي للمسلمين سلباً وإيجاباً إذا لم نتبنّ موقعها في النصوص الدينية التأسيسية بدءاً بالقرآن والسنة، وما أضافه الفقهاء في مختلف العصور إلى ما جاء بهذه النصوص من فكر فقهي ملتبس بضغوط ثقافة الفقيه وملابس عصره فنشأ ما يمكن أن نصلّح عليه بالنص الموازي وما يحمله من اختلاف بين أصحابه بحكم تغير الزّمان والمكان واختلاف الموقع وزاوية النّظر إلى نفس الآية، أو الحديث أحياناً . . . وقد تأثرت بؤادر الفكر الاجتماعي للمسلمين بالنظم السياسية والاقتصادية الموازية لنشأها فأخذ الإنزياح التدريجي عن النص الأصلي بفعل فعله بسبب هيمنة العرف والتقليد والتبس ذلك بصيغة دينية تبرّر الوضع القائم وتكسيه الشرعية فلم يشذ موضوع المرأة ضمن الفقه الإسلامي في تطوّره وتضجعه ووقوفه عن الإبداع عن الجدلية العامة لهذا الفكر : جدلية النص والتأريخ أو جدلية : النظرية والواقع.

فكيف نظرت النصوص التأسيسية قرآناً وحديثاً للمرأة ثمّ ما نصيبها من عناية الفقهاء بها وما هي الصورة التي أصبحت عليها في مدونة بعضهم ؟

1 - المرأة في القرآن والسنة :

لقد عرض القرآن لكثير من شؤون المرأة في سورة : 40 مكية و19 مدنية منها سورتان عرفت إحداهما بسورة النساء وعرفت الأخرى بسورة النساء الصغرى وهي سورة الطلاق. وهذه العناية دلّت على المكانة التي ينبغي أن توضع المرأة فيها في نظر الإسلام وهي كما اتفق عديد الدارسين قدامى وعديثين : مكانة لم يحققها شرع سبواي سابق ولم يحققها القوانين والأحكام. أما عن عدد الآيات المهمة بالمرأة في القرآن فهو 161 آية مكية و148 آية مدنية. وقد تناولت الآيات المكية والمدنية أغراضاً مشتركة مع التبسط في القسم المكّي منها والتذكير بها في العهد المدني ويظهر ذلك مثلاً في الآية (35 البقرة - 61 آل عمران - 139 الأنعام - 72 النحل - 21 الروم - 21 و27 النجم) أو باعتبارها التمهيد في العهد المكّي والتبسط والشرح في المدني مثل (الآيات 33 النور - 44 الأحزاب - 10 و12 الممتحنة).

ونلاحظ أنّ العهد المدني انفراداً بأغراض وموضوعات لم يكن لها من موجب في العهد المكّي لأنها تقوم على تفويض العادات الجاهلية وعلاقة الإسلام بالمؤمنات الدخالات في دين الله وضبط النظام الإسلامي والأحكام والتشريع المتعلقة بالمرأة في ظلّ الإسلام (الأعراف : 19، 25، 27، 127، 141 والآية 78 النحل والآيات 21، 23، 34، 50، 52 يوسف والآيات 23، 24 النمل والآيات 23 و27 القصص).

ويعدّ تفصيّل كلّ الآيات القرآنية المهمة بالمرأة عموماً يمكن إدراك النّصّ القرآني لها اعتماداً على جملة من المحاور، لعلّ أهمّها :

قصة آدم وحواء وما أحاط بعملية الخلق من أسرار، جوهرها الاشتراك بين الزوجين في ذلك. ثمّ

حضور المرأة في العقيدة مثل إنّ الملائكة بنات الله أو الحديث عن عبادة الإنثاء. أمّا محور المرأة وسلطة الرجل فقد عني به القرآن فعرض أمثلة عديدة منها : امرأة فرعون ونساء بني إسرائيل أو فتنة المؤمنين والمؤمنات وإينالهم أو وأد الرجل للأنثى والتشكر لحقوق المرأة.

وقد قاوم القرآن ألوان الاستعباد الجاهلي للمرأة ومكّنها ممّا سلبته من حقوق فهو دعا إلى القضاء على البغاء ونظم إنكاح الأيمى والعبيد وأنكر الظهار واللّعان والإيلاء (2) والأدعياء وحدّد عدد الزوجات وأقرّ شهادة المرأة وحقّها المالي وأخضعها لقانون القصاص. ولم يغفل وضع المرأة في الأسرة زوجاً وأماً وأختاً فأشار إلى حدود علاقة الرجل بالمرأة وأوجب اللطفة والإحترام المتبادل بينهما وبين مسألة الخطوبة والمهر وحلّل النّصّ الجنسي فتجاوز الحدّ الشهواني المبتذل إلى فلسفة التوالد وتعمير الكون بالتناسل الصريح وتطرق إلى الحمل والعقم وتعمق في مشاكل الحياة الزوجية كالانحراف والتشوّز والإصلاح بين الزوجين أو التفريق بينهما بالإيلاء أو بالطلاق وما يتبعه من عدة إلى جانب مواضع خاصّة مثل الحجاب والإسكان والرضاع والقوامة والإرث والحيف والمتعة والرضاع. أمّا علاقة الأمّ بالولد وعلاقة الأولاد بأبويهم والبرّ بالأئمّ فإنّها حظيت في القرآن بآيات عدّة ولعلّ آخر المحاور التي كان للمرأة فيها حضور بميز في القرآن : محور القصص والحكم القرآنية فيحدثنا القرآن عن بلفيس ملكة سبأ وعن امرأة لوط وامرأة العزيز ومريم بنت عمران.

وبالجملة فإنّ القرآن أحاط بالمرأة الإنسان مطلقاً وذاتاً بشرية، لها ما لساثر البشر من حقوق وواجبات ونزّها في النظام الإجتماعي في نطاق الأسرة وحدّد علاقاتها بالرجل وعلاقة الرجل بها فاعترف بإعترافا

الرجل في الحقوق والواجبات على أساس من التكامل.

ومن أمثلة ذلك الدور الذي كان لبعضهن في النقاش العلمي والديني أن هذا زوج أبي سفيان ناقش الرسول صلى الله عليه وسلم في آية «ولا يزين» (12 : المتحنة) متسائلة «أو تزي الحرة؟» كما بايعت النساء التي عمارسة منهن للحق السياسي. وهكذا فإن السنة عمقت ما جاء في القرآن بشأن المرأة وركزت على كل المحاور المتعلقة بها فيه.

والجدير بالتقدير أن في السنة بابا يتعلق بالمرأة حري بهزيم العناية والبحث العلمي الدقيق، تبسط فيه التي آيا تبسط هو باب أدبيات الجنس فما من نبي غير محمد خص هذه الناحية وأحاط بها من كل جهاتها لما لها من تأثير في العلاقات الاجتماعية وثوابها. ولعلنا من الضروري التنبيه في هذا السياق إلى بعض الممارسات العارية عن الموضوعية والأمانة العلمية بخصوص التعامل مع الحديث أحيانا إذ يتم انتقاء أحداث شتى يشي ظاهرها بدونية المرأة واحترارها نسبيا تعزل عن سياقها ويتهاون بأسباب ورودها بل يقع التسليم ببعضها ونسبها بغير احتراز إلى الرسول مع ضعف سندها أو الشك في وجودها بالمرة لتكون مطلقة لتسليط الأحكام والتوسع في التأويلات ومن أمثلة ذلك الحديث المعروف وهو من الأحاديث الصحيحة «لا يفلح قوم وكروا أمرهم امرأة» فقد أفسد المauloon استغلاله ليتنهدوا إلى الحكم يعزل المرأة عن كل نشاط سياسي ولم يقف هذا التأويل عند حد بل تواصل إلى عصرنا هذا مع أبي الأعلى المودودي (1979 م)، ولعل مثل هذه المواقف تراجع بالنظر مثلا في كتاب البيان والتعريف في أسباب ورود الحديث الشريف لأبي حمزة الحسني (1120 هـ) (ط) دار سحنون/ مكتبة مصر 1985 ج 3).

كاملا بإنسانيتها وقيم إمكاناتها تقبيلها صحيحا فأنصفها من قسوة التقاليد وظلم المواضع السائدة في الجاهلية ورفع عنها كابوس العضل وقهر الواد وبوأها مكانة إجتماعية مغايرة لما كانت عليه في الجاهلية أو عند الأمم الأخرى وقد ألح كل من درس مسألة المرأة في الإسلام قديما وحديثا على هذا الرأي فنجدته يقارن، قبل تعدد مكاسب المرأة في الإسلام ما كانت عليه من ازدراء واستغلال عند الأمم السابقة وما خضعت له من سلطة الذكور وغطرسة التقاليد في الجاهلية.

وقد دعمت السنة النبوية ما جاء في القرآن في هذا الغرض وتوسعت فيه بتحليله وتوضيحه في أحاديث مختلفة ومتعددة أو في خطبة حجة الوداع، فقد تصدى الرسول صلى الله عليه وسلم لما كان سائدا في الجاهلية من مظالم شتى بشأن المرأة فأحدث في الفكر والمجتمع إجمالا نقلة نوعية من وضع الجاهلية إلى وضع الإسلام بمحاولة جريئة لزعزعة الثوابت وتحطيم أسس التقاليد الواهية. الأمر الذي جعل النساء يطالبن بنفس حقوق الرجال في التعلم «غلبنا عليك الرجال يا رسول الله فاجعل لنا يوما ولهم يوما» ووافق الرسول على ذلك. كما طالبن بالمساهمة في الحرب «يا رسول الله إن أزواجنا يخرجون إلى الحرب ونحن لا نخرج معهم فدعنا نحمل مرضاهم ونداوي جرحاهم ونسقي ظمأهم» وطالبن في ظل النفس الجديد من الحرية بدخول المساجد فأعلن النبي : «لا تمنعوا إساءة الله مساجد الله» فتمتعت المرأة بالاستجابة إلى جملة من المطالب المناسبة لعصرها زمن النبوة كحضور صلاة العيد مع الرجل والحضور إلى النبي في مجلسه وقد أثبتت كتب السيرة والتاريخ حصول مناقشات صريحة واستفسارات مباشرة للنساء عند النبي. فعبّرت المرأة عن شخصيتها الاجتماعية ونشدت المساواة بينها وبين

الشعر - ديوان العرب ٩١ - ما يترفع الإنسان السوي عن ترديده من غزل فاضح ومن صور للفجور والخلاعة عموماً المرأة أبداً، ومثل هذا الشعر دلالة اجتماعية عكست الترف والهوى والمجون الناتج عن نظام أخلاقي مترد في أواخر الدولة الأموية وعلى امتداد نفوذ الدولة العباسية. فعل عكس ما عرفه الأدب من ازدهار بحكم تنافس الساسة وتوفر عدد من المواهب نشطت في ظل ثقافة موسوعية دفع إليها الإسلام دفعا وفعل فيها الإزدواج العقلي فعلة بحكم اختلاط الأمم، فإن القيم الأخلاقية الإسلامية انهارت نسبياً في القوس وحلت محلها آداب وتقاليد دخيلة على المجتمع العربي حملتها العناصر الجديدة من فرس وروم وترك فتخللت البنية الاجتماعية واخترقت النمط السلوكي وطبعته بطابع جديد على التصور الإسلامي المهدود منذ المرحلة - النبوية. وما شرع لهذا التحول في سلم القيم الاجتماعية وتغلغل التقاليد المنحرفة وسيادة العرف في الفرد والمجموعة أن النمط السياسي الاستبدادي الذي جعل مؤسسة الحكم ملكاً فردياً للمستبد بالأمر دون غيره على عكس ما كانت عليه زمن الرسول والخلفاء الراشدين (صراع بين بني أمية والعباسيين ثم سيطرة الديلم فالسلاجقة - وأخيراً الترك = عدم استقرار سياسي) رافقه نظام اقتصادي تجاوز المرحلة الرعوية البسيطة إلى هيكل إقطاعي ضارب في الاستغلال ومساند لتجزئة المجتمع إلى خاصة يدها نفوذ مالي وعامة خاضعة في مرتبة العبيد. وقد كان هذا النظام الاقتصادي (فلاحة وتجارة فالتجارة بيد السلطان أو حاشيته وأعوانه...) من أبرز أسباب الإهتزاز الاجتماعي بما أنشأه من تفاوت بين الناس عموماً وعدم تكافؤ في الفرص فمالك الأرض وراثة أو بواسطة إقطاع سلطاني تخلف عن الإنتاج خوف المصادرة لحشاشة الوضع السياسي،

لقد استجاب كل من القرآن والسنة في موضوع المرأة إلى خصوصيات اللحظة التاريخية للفترة الرسالية بالقطع مع ما كان سائداً في الجاهلية أو عند الأمم السابقة من مظالم وحيف، وتجاوز إطار اللحظة إلى آفاق إنسانية رحبة بوضع الأصول العامة لقضية المرأة في المجتمع الإسلامي وكان لزاماً على الأجيال اللاحقة أن تصرف ضمن هذه الأصول مع مراعاة خصوصيات كل لحظة اجتماعية وسياسية واقتصادية لتتعاظم على ما حققه الإسلام للمرأة من مكاسب وتدعمها في ظل احترام الأهداف السامية للإسلام فكيف تمثل العقل الفقهي هذه المسألة وإلى أين وصل بها؟ وكيف كانت في الواقع فعلاً؟ فعلى أهم ما واجه الفقهاء هو تمزقهم بين ضغط النص من ناحية وضغط الواقع من ناحية ثانية، كما أن الفقه ليس الواقع (...). والمسافة بينهما قد تقصر أحياناً حتى لتكاد تضيع. وقد تبع أحياناً أخرى حتى لتتضيء الصلة بينهما فيتعارضان تعارضاً تاماً أو يسير كل واحد منهما في غير اتجاه الآخر، لا سيما والواقع دوماً أثرى وأكثر تعقيداً من القانون أو من النظرية (3).

2 - المرأة في مدونة بعض الفقهاء :

لقد أخذت المرأة مكانها الأسمى في المجتمع في فجر الإسلام ثم تقلص ظلها وانطقت نظريتها وذعب رونقها منذ أواخر العصر الأموي إلى عصور الانحطاط إلا ثلة قليلة، ومن هذا الضعف الذي أصابها في هذه العصور جاء الفهم المنكوس لمنزلتها ونحوكت من المرأة/الإنسان إلى المرأة/المتاع (الشيء) والتمتع فمن المسؤول عن ذلك وما سبب هذا التحول وهذا الانحراف عن أصل الدين؟ لقد تقلصت وظيفتها في العصور المذكورة وحقت فيها كلمة أحد الشُّعراء المعاصرين من أنها «وليمة» : «ثوري على شرق يجيك وليمة فوق السرير» (4). بل لقد سجل

موافق ابن حزم والغزالي وابن عات، وتأطيرها ضمن النسق العام لتطور الفقه وعنايته بالمرأة.

لقد تواصلت الفتوحات الإسلامية في عهد عمر بن الخطاب ودخل الإسلام معظم بلاد فارس شرقا وسوريا وبلاد أرمينيا غربا ومصر فتأسست المدن الإسلامية الكبرى في عهده كالفسطاط والكوفة والبصرة وأقام بها عدد كبير من المسلمين ودخلت جموع كثيرة من البلدان المفتوحة في الإسلام.

وبوقوع الفتنة الكبرى وما آلت إليه من افتراق المسلمين سياسياً بدأت ظاهرة الوضع في الحديث تبرز على سطح الأحداث فكان هم كل طرف تحقيق مصلحة. ولعل أبا بكر الصديق كان واعياً بأهمية الحديث وخطورته منذ وفاة الرسول فقد روى شمس الدين الذهبي في تذكرة الحفاظ : «ومن مراسيل ابن أبي مليكة أن الصديق جمع الناس بعد وفاة نبيهم فقال إنكم تمحدثون عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث يختلفون فيها والناس بعدكم أشد اختلافًا فلا تمحدثوا عن رسول الله شيئا فيمن سألكم فقولوا بيننا وبينكم كتاب الله فاستحلوا حلاله وحرموا حرامه» (5). لكن رغم هذا التهيؤ فإن تفرق المسلمين فرض تفرق العلماء في الأمصار وشيوع رواية الحديث مما أدى إلى اختلافات عدة في الفتاوى ومما قرى الخلاف اختصاص كل اتجاه بفتاوى هذه شعبة وتلك خوارج وأولئك سنة فانتشر الكذب أحيانا في الحديث عن رسول الله وكان لا بد من وضع ضوابط. قال ابن عباس أنا كنا مدة إذا سمعنا رجلا يقول قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ابتدئته بأبصارنا وأصغينا إليه بأذاننا فلما ركب الناس الصعّة والذكول لم نأخذ من الناس إلّا ما نعرف وقد ساهم التعصب السياسي للمذاهب في جعل المغالين يبيحون لأنفسهم تأييد ما عندهم بأحاديث مختلفة. ومن نتائج

والعامل الفلاحي سقط ضحية البطالة فكان النّزوح وتخلّف الأرياف وتردّي ظروف العيش فيها على عكس المدن التي شاهدت ضيقا سكانيّا وانهايارا بين العرض والطلب ساعد على انتشار فساد الأخلاق وتردّي منزلة المرأة، وإذا كان الاستبداد والحكم المطلق المتلّع زورا بشرعية دينية وتزكية «العلماء» الرّسميين سائدا، فكيف لا يستبدّ الرجل بدوره بأمر المرأة ؟ فمراتبة الهيمنة والخضوع تفرض إنهاية تحت سطوة السّلطة وأعوانا واستبداده بزوجه وخضوعها، فتستبدّ بدورها بأبنائها وتضمّهم، وفي ظل هذه الظروف لم يسلم الفقهاء عند تقنينهم وتنظيمهم من ردود فعل على هذا الإنهيار فتشدّدوا في شأن المرأة وتزوّعت القراءات والتأويلات وتعدّدت إختلافاتهم تحت ضغط الواقع وبحكم الثقافة السائدة التي كان لتأثير التقاليد والعرف فيها نصيب فإذا رابطة «القبّة» تحيد نسبيا أو كليّا في بعض الحالات عن النصّ التأسيسي (القرآن والسنة) وتبدع نصّا فقهيّا يغيّب بعض ما للمرأة أو كلّ ما لها من حقوق، ولا يقي إلا على المسؤولية والواجبات تجاه الرجل ولا تخفى الصّعوبة المنهجية التي نجما عنها عند محاولة النظر إلى موضوع المرأة عند الفقهاء لضخامة المدونة الفقهية أولا ولتعدد الاختلافات المذهبية ثانيا. وللتأكد من مدى صحّة ما يذهب إليه البعض من أن تخلّف المرأة عند المسلمين وانكفاءها على ذاتها يعود إلى قسوة الفقهاء عليها وتكبيّلهم لإيّاها بأحكام ليست من الإسلام في شيء أثّرنا الوقوف عند آراء بعضهم في المرأة في ما بين القرنين 5 و6 هـ لأنّ الفقه عند أغلب الدّراسين بلغ اكتماله وتدرج نحو التوقف والجمود منذ القرن 4 هـ .

إنّ مراجعة أهمّ مراحل تطوّر الفقه في علاقتها بالأوضاع السياسية والاجتماعية بإيجاز تيسّر لنا فهم

الفتوحات ظهور عدد كبير من العلماء الموالي (فارسي، الروم، الصين) وقد اضطرت الجمهور الإسلامي العربي مع عصبية الجنسية الشديدة في ذلك الوقت إلى احترامهم والرضوخ لفتاويهم ورواية الحديث عنهم وبدأ النزاع بين الرأي والحديث مكرراً فالحصاة كانوا يفتون بالحديث وأحياناً بالرأي (القياس) مع اجتنابه قدر المستطاع ففرق يقف عند الفتوى على الحديث لا يتعداه على عكس فريق آخر يرى أنّ الشريعة معقولة المعنى ولها أصول يرجع إليها فكانوا لا يخالفون الأولين في العمل بالكتاب والسنة ما وجدوا إليها سبيلاً ولكنهم لإقتناعهم بمعقولة الشريعة كانوا لا يجمعون عن الفتوى برأيهم فيها لم يجدوا فيه نصاً وفوق ذلك كانوا يحبون معرفة العلل والغايات التي من أجلها شرعت الأحكام ورأيوا ردوا بعض الأحاديث لمخالفتها لأصول الشريعة ولا سبيلاً إذا عارضتها أحاديث أخرى وهو ما لم يجرؤ عليه بعض المتأخرين رغم وضوح مخالفة الحديث للأصول فتجدده يتناهى جهلاً وبني عليه مواقف يضي عليها قداسة لا تناقش في زعمه.

وإذا كان لسقوط بني أمية وقيام الدولة العباسية في بغداد والاموية بالاندلس أثره السلبى سياسياً واجتماعياً كسبأ أسلفنا بحكم تشتت الحكم المركزي وقيام الدويلات وتأثير المذ الشيعي ودوره في النشاط السرى وتحرك العناصر الفارسية والديلم والترك والبربر وتأثيرهم في ميزان القوى فإن مرحلة ما بين القرنين 2 و 4 هـ عرفت باتساع الحضارة وأنتجت مشاغل جديدة وازدهرت الحركة العلمية فكان لزاماً على الفقه أن يتطور وتبلور معالمة في ضوء المذاهب والمدارس لذلك نلاحظ أنه بلغ قمته في بداية الفترة العباسية ومنذ ذلك الوقت بدأ يتصلب ويتحفظ في قوالبه النهائية ولعل هذا الاستقرار قد ساعد الفقه عبر

القرون على المحافظة على توازنه رغم سقوط المؤسسات السياسية الإسلامية فنظرة شاملة للفقه تعكس الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمرحلة العباسية الأولى وتؤكد على مطابقتها له لكن مع بداية القرن 4 هـ وإلى سقوط الدولة العباسية شاعت المناظرة والجدل وازداد تشتت السياسي (الدولة الاخشيدية بمصر ودعوتها عباسية - بنو حمدان بالموصل وحلب ودعوتهم عباسية - اليمن شيعية زيدية - بغداد : الديلم من بني بويه - بخارى : الدولة السامانية) الذي أدى إلى مرحلة الإنهيار والجمود فتداول على بغداد بعد الديلم السلاجقة فالملوك وكان دخول هولاءكو بغداد وتخريبها إيذاناً بمرحلة فاصلة بين التاريخ الإسلامي القديم والتاريخ الأوسط فقلبت روح التقليد على الفقهاء إلى جانب التعصب للمذهب ووقف دورهم في هذه المرحلة عند التراجع بين الروايات المختلفة عن أبيتهم والتخريج لعللها والفتوى فيها ليس فيه نص عن أولئك الفقهاء بالقياس على تلك العلل.

وهكذا فإن الفقه قد قام في أوج ازدهاره بتأويل المثل العليا للدين وإحاطتها بضوابط دون ادعاء وضع قانون بالمفهوم الحديث للقانون ولذلك فإنه قانون علماء أنشأوه من الشريعة الإسلامية وياجتهادهم فيها. فما هي صورة المرأة وما نصيبها عند بعض الفقهاء إذن ؟

إن الوقوف عند بعض تفكرات المحل (6) لإبن حزم الظاهري 456 هـ دفعنا إليه غائقة هذا الفقيه الجمهور نتيجة تركه القياس والرأي والوقوف عند العمل بظاهر الكتاب والسنة فهو بذلك يمثل نقداً داخلياً للمنظومة الفقهية في حدود القرن 5 هـ ولم يسلم أصحاب المذاهب من نقده الشديد لكنه مثل سائر الفقهاء كان واقفاً تحت سطوة النص المناقض للواقع

في حركته، ففي شأن المرأة ومختلف المعاملات المالية نجده يقول في الحجر مثلاً «وأما البكر فمحبوبة على كل حال، ذات أب كانت أو غير ذات أب لا يجوز لها فعل في مالها ولا شيء فيه ولا أن تضع عن زوجها من الصداق وإن عشت حتى تدخل بيت زوجها ويعرف من حاملها فإن وهبت قبل أن تزوج ثم تزوجت كان لها أن ترجع فيها وهبت إلا إن كان يسيراً» (7) فالمرأة لا تخرج من سلطة الأب إلا لتخضع لسلطة الزوج «وروينا من طريق سفيان بن عيينة عن عبد الله بن طاوس عن أبيه قال: «لا يجوز لامرأة عطية إلا بإذن زوجها وقد روى عن الحسن ومجاهد قول الليث بن سعد فلم يميز لذات الزوج عتقا ولا حكماً في صداقتها ولا غيره إلا بإذن زوجها إلا الشيء اليسير الذي لا بد منه في صلة الرحم وما يتفرع به إلى الله عز وجل» (8) وعلى عكس هذا التوكيد قبل أن يحزم بسجل «عن ربيعة أنه قال: لا يجهل بين المرأة تأني القصد في مالها في حفظ روح أو صلة رحم أو في مواضع المعروف إذا لم يجوز للمرأة أن تعطي من مالها شيئاً كان خبراً لها أن تنكح إنهما إذا تكون بمنزلة الأمة» (9).

ويمضي ابن حزم في إختيار أمثلته ليقف عند آية القوامه ويحللها بما يعطي للمرأة - على عكس غيره من الفقهاء - ما تستحقه من أهلية التصرف ومن حقوقها على الزوج وأما قوله تعالى: «الرجال قوامون على النساء» فإن الله تعالى لم يخص بهذا الكلام زوجاً من أب ولا من أخ ثم لو كان فيها نص على الأزواج دون غيرها لم كان فيها نص ولا دليل على أن له منها من مالها ولا شيء منه وإنما يكون فيه أن يقوموا بالنظر في أموالهن وهم لا يعملون هذا الزوج أصلاً بل لما عتدهم أن تكون في النظر في مالها من شامت على رغم أنف زوجها، ولا خلاف في أنها لا

ينفذ عليها بيع زوجها لشيء من مالها لا ما قل ولا ما كثر لا لنظر ولا لغيره ولا ابتياعه أصلاً فصارت الآية مخالفة لهم فيها يتأولونه فيها وصح أن المراد بقوله تعالى «الرجال قوامون على النساء» ما لا خلاف فيه من وجوب نفقتهن وكسوتهن عليهم، فذات الزوج إن احتاجت إلى أهلها فقط وبالله تعالى التوفيق فصارت الآية حجة عليهم وكاسرة لقولهم» (10)

ويميز ابن حزم عند حديثه عن المرأة في باب النكاح مثلاً مثل سائر الفقهاء بين الحرية والأمة لكنه يتجاوزهم في بعض المواقف فيضيف إلى المألوف تنديقا، من ذلك حكمه في من وطئ أمة له حاملاً من غيره «فجنيتها حرّ أمسى فيها أو لم يمن» (11) كما أنه يرى أن «كل مملوكة حملت من سيدها فأسقطت شيئاً يدري أنه ولد أو ولدتهم فقد حرم بيعها وهبتها ورهنتها والصدقة بها وقرضها ولبيدها وطؤها واستخدامها مدة حياته فإذا ماتت فهي حرة من رأس ماله وكل مالها فلها إذا عتقت وليدها انتزاعه في حياته فإن ولدت من غير سيدها بزنا أو إكراه أو نكاح بجهل فولدها بمنزلتها إذا عتقت عتقا» (12) أليس في هذا النص رغم اعتداله بالنسبة إلى نصوص غيره من الفقهاء ما يدل دلالة قطعية على أن الأمة سلع: تباع، توهب، ترهن، تفرص... بل ما يفسر علاقة عقد النكاح بعقود البيوع عموماً وشروطها باعتبار أن المرأة الحرة كذلك سلع؟ لقد وفر الإسلام منذ ظهوره وسائل عديدة لتحرير العبيد ولتجاوز العتق ولكن هل حرص المجتمع الإسلامي على ذلك كل الحرص أم استبد به العرف وأسرته التقاليد فظل الفقه مُفصلاً لمنزلة المرأة من الأمة ومنظلاً للدور الاجتماعي للإيحاء ولكل ما يتعلق بهن من أحكام فإذا الأمة تعتد نصف عدة الحرة شهرين و 5 أيام بدل أربعة أشهر وعشراً بالنسبة إلى الأمثلة، أما الأمة المطلقة فتعتد مدة حيزتين بدل

ثلاث لإستحالة العدة نصف المدة (حيضة و 1/2)
وإذا الأمة ليس لها حق الحضنة مثل الحرّة...؟!
فالفقه بهذه الأحكام ينتظم في ثلث المواضع
الاجتماعية ويكرس التمييز الطبقي بين الخاصة والعامة
في وجه آخر بتفريقه بين الحرّة والأمة وقد كان المتوقع
أن تزول هذه الظاهرة لأنها موروثه عن العصور
السابقة للإسلام وجاء الدين بها هو كفيلاً بتجاوزها.

ولا يخفى ابن حزم وعيه بها لحق أقوال الرسول من
تحريف أو زيادات يتعلل بها البعض لتسليط أحكام
بعيدة في جوهرها عن الدين سواء تعلق الأمر
بموضوع المرأة أو غيره... والذي ينسبونه إليه
عليه الصلاة والسلام من أنه أراد أشياء كثيرة فتكلف
ذكر بعضها وعلّق الحكم عليه فأعبر سائب في ذلك
وسكت عن غير ذلك هو حكم التلخيص **حزم** التلخيص
ومعاذ الله من هذا، ولا دليل لكم على صحة هذا
إلا الدعوى فقط والظن الكاذب (13)

ورغم مكانة أصحاب المذاهب في الوجدان
الإسلامي فإن ابن حزم لا يتردد لحظة في تقديم فهو
يعترض على مالك وأبي حنيفة والشافعي ويحتكم في
الرد عليهم إلى النص فأبو حنيفة يرى أنه «جائز للحر
المسلم وأجد الطول وللعبد أن ينكح الأمة إلا أن
يكون عنده حرّة» ويقول مالك «لا يجوز للحرّ نكاح
أمة إلا بإجتماع الشرطين : أن لا يجد صداق الحرّة
وأن يخشى العنت فإن تزوّجها على حرّة فسخ نكاح
الأمة ثم رجع عن ذلك فأباح نكاح الأمة المؤمنة
خاصة للفقير وللموسر الحرّ والعبد» أما الشافعي
فيذهب إلى أنه لا يجوز نكاح الحرّ الواجد صداق حرّة
مؤمنة أو كاتبة لأمة فإن لم يجد طولاً لحرّة وخشى
العنت فله نكاح أمة مؤمنة كاتبة واحدة لا أكثر...
ويجيب ابن حزم على هذه الاختلافات التي تبين صرّة
أخرى تيه المرأة في معابر الفقه «أما قول أبي حنيفة فهو

صار من الأدلة وإن كان قد وافق في بعضه بعض
السلف فقد خالف قول سائرهم وليس قول أحد
بأولى من قول غيره إلا ببيان قرآن أو سنة وأما قول
مالك الأول وقول الشافعي الآخر فقد بطن أنها تعلقاً
بالقرآن وأما قولهما المشهوران عنها فبخلاف للقرآن
أن قول مالك في منع الحرّ نكاح الأمة بأن تكون عنده
حرّة وإباحته له نكاح الأمة إذا لم تكن عنده حرّة وإن
كان مستطيلاً لطول ينكح به الحرّة المسلمة ليس
تقتضيه الآية أصلاً ولا جاءت به سنة قطّ» (14).

وفي هذا نصّ مالك نقله ابن حزم يهدى ما خضعت
له المرأة في الماضي من صور التمييز الجنسي والعنصري
عند بعض الفقهاء ولم يترك ابن حزم الفرصة دون نقد
مالك والتشجيع عليه. «وقال مالك : أما الذئبة
عنه **الشافعي** أم التي أسلمت أو الفقيرة أو البتلية أو
المولاة فإن تزوّجها الجار وغيره من ليس هو لها بهوي
فجائز...» ويحجج ابن حزم «وأما قول مالك فظاهر
الفساد لأنه فرق بين الذئبة وغير الذئبة وما علمنا
الذئابة إلا معاصي الله تعالى وأما السوداء والمولاة فقد
كانت أم أيمن رضي الله عنها سوداء ومولاة والله
ما بعد أزواجه عليه الصلاة والسلام في هذه الأمة
إمرأة أعل قدرًا عند الله تعالى وعند أهل الإسلام
كلهم منها. وأما الفقيرة فما الفقر دناءة (...). وما
نعلم قول مالك هذا قاله أحد قبله ولا غيره ولا
متعلق بقرآن» (15). لكن على عكس هذا المسوق
الملتزم والواعي يفاجتنا ابن حزم بسبب ظاهرته
بتأويل غريب نسبياً لحديث «لا تنكح الأيم حتى
تستأمر ولا تنكح البكر حتى تستأذن : قالوا يا رسول
الله وكيف إذنها ؟ قال : أن تسكت» فالتزامه بالظاهر
جعلته يعتبر النكاح باطلاً إذا تكلمت البكر حتى
بالموافقة ويثمن موقفه هذا بذكر حديث آخر «لا تنكح
البكر حتى تستأذن وإذنها صهاها» قائلا : «وما علمنا

أحدًا من السلف روي عنه أنَّ كلام البكر يكون رضى⁽¹⁶⁾ فكأننا بآبن حزم لا يعبر اللحظة التاريخية قيمة فإذا كان إحياء هو الغالب على البناء في عهد الرسول صل الله عليه وسلم وإذا كان الأب مستبدًا بأمر إبنه فإن الظروف الاجتماعية والنفسية تغيرت وسمح التطور الحاصل في العلاقات بحرية التعبير عن الموافقة.

لقد أبدى ابن حزم وعيا بدور غيره من الفقهاء في الزيادة والتأويل فتصدى لهم بالتقد محكما إلى ظاهر النص دائما، كاشفا فساد بعض اجتهاداتهم «وموتوها أيضا بأن قالوا : ومن وطئ أمة مشركة لوهذا وضع آخر مبتذل للمرأة قديما» بينه وبين غيره فهو وطئ حرام وهي تحرم بذلك على أبيه وابنه وتحرم عليه أمها وابنتها وهذا باطل بل هو زنا وما وجدنا في دين الله تعالى امرأة تحمل أن يتداولها رجلان في هذه الحقائق الكلاب وملة الشيطان لا أخلاق الناس ولا دين الله عز وجل ولا تحرم بذلك عليه أمها ولا إبنها ولا تحرم على إبنه إبنها تحرم على الأب فقط⁽¹⁷⁾ ثم نجده في سياق آخر ينعي على أصحاب المذاهب تقييدهم حرية المرأة أثناء الحداد وتكليفها بحكم التقاليد والعرف بما لم يكلفها به الذين فإذا أقروا جميعا خطأ لا خفاء به لأنها ليس بشيء منها برهان يصححه لا قرآن ولا سنة ولا سنيا قول أبي حنيفة في تخصيص ما صنع بورس أو زعفران أو عصفر خاصة وقول مالك في اجتناب العصب إلا الغليظ منه وقول الشافعي في تخصيص الأصباغ فإنها أقوال لا تعرف عن أحد قبلهم ولا معنى لها أصلا...⁽¹⁸⁾.

أما الغزالي (505 هـ) وهو الآخر من أبرز ممثلي فقهاء القرن 5 وبداية الـ 6 هـ فإن أحكامه في المرأة ضمن إحياء علوم الدين وإن كانت في جوهرها متبينة في الظاهر على أسس دينية فإنها موسومة بامتيياز

بمعاناة الفقيه في عصره وواقعة تحت ضغط اللحظة التاريخية بها تعكس من علاقات إجتماعية ومظاهر لتصرف الناس وهيمنة التقاليد والعرف عليها. ولم تسلم مواقفهم كذلك من التأثير بالأوضاع الاقتصادية والسياسة أيضا ويكفي التوقف عند بعض الفقرات من إحياء علوم الدين وفي باب النكاح خاصة للتأكد مما نذهب إليه ففي حديثه عن الزواج يبدي تشاؤما وتبرما : «وقال آخرون الأفضل تركه في زماننا هذا وقد كان له فضيلة من قبل، إذا لم تكن الأكساب محظورة وأخلاق النساء مذمومة...» وهو لا يخفي الهدف التقيي - الثاني من الزواج فتحول المرأة في ضوء رؤية مبالغ في التقوى إلى عامل مساعد على العبادة فهو ينقل عن أبي سليمان الداراني أنَّ «الزوجة الصالحة ليست من الدنيا، فإنها تفرغك للأخرة وإنيأ تفرغها بتبغير المنزل وبفضاء الشهوة جميعا»⁽²⁰⁾ لكن الطرفا لا تنيب عن بعض مواقف الغزالي فإذا به يحترز من تعدد الزوجات خاصة بالنسبة إلى الصالحين والمتفرقين للعلم فالجمع بين إمرأتين «ربما ينقص المعيشة وتضطرب به أمور المنزل»⁽²¹⁾ لكنه لا يلبث أن يعود إلى آفات النكاح عموما عذرا منها بل لعل التبتل والعزوبة أفضل في الظروف التي يعنها فنراه يشير إلى «اضطراب المعاش فيكون النكاح سببا في التوسع للطلب والإطعام من الحرام وفيه هلاك [الإنسان] وهلاك أهله والمتحزب في أمن من ذلك وأما المتزوج ففي الأكثر في مداخل سوء فيتبع هوى زوجته ويبع آخرته بذنياء»⁽²²⁾.

ولا يخفي الغزالي نظرته الدونية للمرأة ولعلها انعكاس لموقف إجتماعي عام منها فكل السوءات تلصق بها ليبدو الرجل سويا، لذلك نجده يحكم بإطلاق على أنه لا يسلم من مشاكل الزواج «إلا حكيم عاقل حسن الأخلاق بصير بعبادات النساء،

صبور على لسانهن، وقاف عن اتباع شهواتهن، حريص على الرفاء بحقهن، يتفائل عن زللهن ويداري بعقله أخلاقهن» (23).

ولضمان سعادة الرجل دائماً وطيب عيشه لا بد من مراعاة خصال عدة في المرأة في رأي الغزالي أهمها ثمانية «الذين والخلق والحسن وخفة المهر والولادة والبركة والنسب وأن لا تكون قرابة قريبة» لكن ألم يتجاوز الرسول كل هذه الخصال ليح على قيمة واحدة تغني عن كل شروط الغزالي؟ ألم يدع إلى الظفر بذات الذين؟ وما من شك في أن الخصال التي يطلبها الغزالي لا وجود لها في الواقع بقدر ما هي صورة مثالية يحلم خيال الفقيه بإمكانية وقوعها فجميع عناصرها تحدم مصلحة الرجل: ماديًا ومعنويًا واقتصاديًا واجتماعيًا وهكذا تتأكد من جملهم صورة المرأة الوسيلة المستخرجة لمصالح الرجل عند بعض الفقهاء ولعله من الطرافة بمكان إعجاب الغزالي بحكمة بعض العرب الذي أوصى الرجال ناهياً: «لا تنكحوا من النساء ستة لا آتانة ولا مئانة ولا حنانة ولا تنكحوا حذافة ولا برافة ولا شذافة» (24) ويجهتد أبو حامد في شرح دلالات هذه الحكمة لغويًا ولنا استبطان ما تشي به من دلالات إجتماعية هامة لا تضمن للمرأة أي احترام...

أما عن علاقة الرجل بالمرأة بعد الزواج فنظّل عند الغزالي بحكومة ببطولة الرجل وبأنه محور الحياة الزوجية في حين تبدو الزوجة تابعة، خاضعة فمن آداب المعاشرة عنده وما يجري في دوام النكاح «حسن الخلق معهن واحتفال الأذى منهن ترحمًا عليهن لقصور عقولهن...» (25). لكنه بعد إقرار حسن الخلق يتراجع ويوصي الرجل بأن «ان لا يبتسط في الذعابة وحسن الخلق والموافقة باتباع هواها إلى حد يفسد خلقها ويسقط بالكلفة هيئته عندها. بل يراعي الاعتدال

فيه» (26) ولا يخفي الغزالي إعجابه بأقوال بعض أصحاب المذاهب إذا كانت تثبت حكمه في قصور المرأة وتدني منزلتها وسفاهة عقلها «قال الشافعي رضي الله عنه: ثلاثة إن أكرمتهم أهانوك وإن أهنتهم أكرموك: المرأة والخادم والتبتي» (27) وبالجملة فكأنه لا يرى غير جانب الشر في المرأة «فينبغي أن تسلك سبيل الاقتصاد في المخالفة والموافقة، وتتبع الحق في جميع ذلك لتسلم من شرهن فإن كيدهن عظيم وشرهن فاش والغالب عليهن سوء الخلق وركاسة العقل، ولا يعتدل ذلك منهن إلا بنوع لطف ممزوج بسياسة» (28) ولا يكتفي باعتدال أقوال أصحاب المذاهب لتأكيد صحة ما يلزم إليه بشأن المرأة وإنما يستتجد بالحديث تارة وبأقوال الصحابة تارة أخرى فرأى حديثاً يمدح في سنده الضعيف فمضمونه يعني إلى استئالة توفر المرأة الصالحة إطلاقاً وصيغته «مثل المرأة الصالحة في النساء كممثل الغراب الأعصم بين مائة غراب» (والغراب الأعصم أبيض البطن) ويصيح الغزالي هذه الرواية ويأتي بالصيغة الصحيحة فيختلف الحديث في مضمونه ودلالته فيذكره بسند صحيح من سنن التيساني: «لا يدخل الجنة من النساء إلا مثل هذا الغراب في هذه الغريبان» وإطار الحديث يبين توفر عديد الغريبان واحد منها كان أعصم وأحر المنقار وقياساً على ذلك فشرط دخول الجنة هو التميز بالعمل الصالح والاستقامة والتقوى وهي ضوابط - لا تقتصر على المرأة دون الرجل - ودلالة التميز والإحاح عليها تلوح في المقابلة بين الغراب المتفرد بخصائص دون سائر الغريبان على خلاف الحديث الضعيف الذي يضيق على المرأة زوراً ويدفعها إلى اليأس من رحمة الله وهو ما يتناقض أساساً مع ما ورد في القرآن، ففكرة قلة الصلاح في النساء وضعف عقولهن متواترة وهو ما يبرز استشهاد

بقوله لعمر في المرأة تجعلها متاعاً من أمتعة اللهو في البيت «وقد زجر عمر رضي الله عنه إمرأته لما راجعته، وقال : ما أنت إلا لعبة في جانب البيت، إن كانت لنا إليك حاجة وإلا جلست كما أنت» (29).

كل هذه السلبيات الملقاة على عاتق المرأة لا تناسبها في تصور الغزالي وفي عصره الذي عرف أوج تداخل الأجناس في بغداد خاصة واختلاطها إلا حبس المرأة في بيتها.

وفي ظل انتشار عديد الأمراض الأخلاقية والعلاقات المريبة بين المرأة والرجل لم يمر الغزالي بداً من فرض الحصار على المرأة اجتناباً للغيرة فلا يدخل عليها الرجال وهي لا تخرج إلى الأسواق (30) ويتقي كعادته من سيرة الرسول ومواقف أصحابه ما يتناسى ورأيه حتى يضيء على أحكامه هالكة من الإقتراف والتفديس متعالية على عصره، داعياً إلى إلهاء حالات خاصة بحكومة بسياقها الحضاري وظروف وقوعها وملاساته لذلك يذكر بأن أصحاب رسول الله كانوا يسدون الكوى والتقب في الحيطان لئلا تطلع النساء إلى الرجال. ورأى معاذ إمرأته تطلع في الكوة فضرها ورأى إمرأته قد دفعت إلى غلامه فتأخذه قد أكلت منها فضرها... (31) وهكذا يعمم الغزالي الأمر ويسجبه على كل نساء المسلمين، فما ذنب سائر النساء إذا كان معاذ شديد الغيرة وإذا كانت زوجته قد ضاقت بجدران البيت فتأقت نفسها إلى النظر إلى ما وراءه من خلال الكوة ؟ ألم يظل تصرف معاذ هذا ثاويًا في وجدان الكثير منا متقلًا في ضميرنا الجمعي من جيل إلى آخر بل أليست الغيرة شعورًا إنسانيًا يتفاوت من إنسان إلى آخر... ومع أن موقف معاذ هذا يتعارض مع ما أنجزه الرسول من سباح للنساء بحضور المساجد فإن الغزالي إذ لا يعترض على ما سنه الرسول فإنه يصريح بلا مواربة وتحت ضغط عصره وظروفه

بأن «الصواب الآن المنع إلا المعجائز» وحبته أن فرضي الاختلاط عمت منذ عهد الصحابة الأمر الذي جعل عائشة تقول لو علم النبي صلى الله عليه وسلم ما أحدثت النساء بعده لنعهن من الخروج» لكن لا عائشة ولا الغزالي قدرا حركة التأريخ وإنسانية المرأة وحقها في الخروج وحرية التنقل فكان مجرد وقوع أخطائه أو مظاهر منافية للدين أو للأخلاق من قبل البعض داعياً إلى التعميم والتشديد... ورغم أن «الخروج الآن مباح للمرأة العفيفة برضا زوجها» إلا أن «العود أسلم» في رأيه، وينبغي أن لا تخرج إلا لهم فإن الخروج «للتطارات والأمور التي ليست مهمة تقدر في المروءة، وربما تقضي إلى الفساد، فإذا خرجت فبيني أن تغض بصرها عن الرجال ولسنا نقول إن وجه الرجل في حقها عورة كوجه المرأة في حق ()» فيحرم النظر عند خوف الفتنة فقط فإن لم تكن فتنة فلا، إذ لم يزل الرجال على مر الزمان مكشوفي الوجوه والنساء يخرجن منتقيات ولو كان وجه الرجال عورة في حق النساء لأمروا بالتنقيب أو منعهن من الخروج إلا لضرورة» (32). ومرة أخرى تسال عن حجة الغزالي في اعتبار وجه المرأة عورة هكذا وبإطلاق ثم إن الثياب ليس إلزامياً وإنما يشترطه الفقهاء خاصة في موسم الحج بالنسبة إلى المرأة الجميلة جداً والتي يخشى من جلالها فتنة الرجال؟! فكيف يجعل الثياب من البدييات وعلى «مر الزمان»؟ وإذا سلم الغزالي للمرأة بحقها في التعلم فإنه يربط ذلك برضى زوجها ويحصرها على رخصة الخروج بعد استئذانه والأفضل أن يتعلم الرجل «علم الحيش وأحكامه ما يميز به الإحتراف الواجب ويعلم زوجته أحكام الصلاة وما يقضي منها في الحيش وما لا يقضي (...). فإن كان الرجل قائماً بتعليمها فليس لها الخروج لسؤال العلماء وإن قصر علم الرجل ولكن

إلى صديق يعلمها في حاجاتها بل تنتكر على من تظن أنه يعرفها أو تعرفه، مَهْمَا صلاح شأنها وتبدير بيتها مقبلة على صلاتها وصيامها وإذا استأذن صديق لبعلمها على الباب وليس البعل حاضرا لم تستغهم ولم تعاوده في الكلام غيرة على نفسها وعلى بعلمها، وتكون قاتعة من زوجها بما رزق الله وتقدم حقه على حق نفسها وحق سائر أقاربها متطرفة في نفسها مستعدة في الأحوال كلها للتمتع بها إن شاء مشفقة على أولادها حافظة للسر عليهم قصيرة اللسان عن سبب الأولاد ومراجعة الزوج» (39).

ألا تذكرنا وظائف المرأة هذه رغم أنها تعكس صورة امرأة القرن الخامس الهجري بما كانت عليه المرأة المسلمة في النصف الأول من القرن العشرين أي في القرن الرابع عشر هجري ؟ بل أليست هي صورتها الآن في بعض البلدان الإسلامية ؟

ولعل أشد الأحكام على المرأة غرابة وأكثر صورها قتامة تلك التي تطالعا في سياق الاختلافات بين الفقهاء ضمن المذهب الواحد أحيانا فضلا عن الاختلافات بين المذاهب فبالرجوع مثلا إلى مخطوط طر ابن عات (40) من فقهاء المالكية بالاندلس في القرن 4 هـ - (م 582 هـ) - نظفر بوجوه عديدة للإختلافات حول مسائل لا تحتاج اليوم في نظرنا إلى كل هذا الجدل لأنها زالت بزوال أسبابها لكنها في لحظتها التاريخية مثلت إشكالا كان لا بد للفقهاء والمفتين من فضّه بإعتياد النصّ أساسا وعن طريق الإجتهد مع مراعاة التقاليد والعرف فقد اختلفوا مثلا في ما يجوز للرّجل أن يشاهده من المرأة عند خطبتها «قال الزهري في المرأة يريد الرّجل أن يتزوجها فلا بأس أن ينظر إليها لقوله عزّ وجلّ» «ولو أعجبك حسنهن». ابن عبد الفُور : وهذا يدلّ على أنّ النّظر ليس إلى الكفّ والمعصم لأنّ ذلك يدعو إليها وقال

ناب عنها فأخبرها بجواب المفتي فليس لها الخروج فإن لم يكن ذلك فلها الخروج للسؤال بل عليها ذلك ويعصي الرجل بمعناها. (33).

وإذا كانت مواقف الغزالي من المرأة متبسة بالعرف السائد في عصره وتبدو للنّاظر إليها اليوم قاسية فإنّه احتفظ للمرأة ببعض الحقوق مثل ضرورة تمتعها بالعدل فعل الرجل «العدل في العطاء والميت» (34) إذا كان له أكثر من زوجة ومن أمثلة العدل الطّرفيّة أنّ الرجل «إذا ظلم امرأة بليلتها قضى لها فإنّ القضاء واجب عليه» (35) ومع ذلك فإن إمكانية العدل في «الحب» وال«وقاع» مستبعدة «فذلك لا يدخل تحت الاختيار» ويفسر العجز عن العدل رغم الحرص عليه في الآية 129 من سورة النساء بقوله «أي لا تعدلوا في شهوة القلب وميل النفس ويتبع ذلك التّساوت في الوقاع» (36). ويقدم الغزالي تفاصيل عديدة وديقة في آداب الجنس يعتمد في بعضها الحديث أو المأثور أو الحرافة الفاعلة في الضمير الجمعي للأمة مثل «ويكره له الجماع في ثلاث ليال من الشهر : الأول والآخر والنصف» يقال إنّ الشيطان يحضر الجماع في هذه الليالي ويقال إنّ الشياطين - يجامعون فيها» (37) !

والخلاصة إنّ الزّواج عند الغزالي «نوع رقّ فهي رقيقة له فعلها طاعة الزّوج مطلقا في كل ما طلب منها في نفسها ممّا لا معصية فيه» (38) «والقول الجامع في آداب المرأة من غير تطويل أن تكون قاعدة في قعر بيتها لمغزها لا يكثر صعودها وإطلاعها، قليلة الكلام لجربها لا تدخل عليهم إلّا في حال يوجب الدّخول، تحفظ بعلمها في غيبته وتطلب مسرّته في جميع أمورها ولا تحونه في نفسها وماله ولا تخرج من بيتها إلّا بإذنه، فإن خرجت بإذنه فمتخفية في هيئة رثة، تطلب المواضيع الخالية دون الشّوارع والأسواق محترزة من أن يسمع غريب صوتها أو يعرفها بشخصها، لا تتصرف

الشافعي والتمّان : ينظر إلى كفيها وممصمها وقال الثوري : ينظر إلى وجهها وهي مستورة وقال الأوزاعي : ينظر إليها وتختمر وينظر إلى مواضع اللحم منها [كالأضحية في ما نرى] وقال أحمد وإسحاق : لا بأس بذلك ما لم ير منها محرماً. وكره مالك في رواية ابن القاسم وقال الأبهري : إن استأذن عليها ودخل عليها وعليها ثيابها فلا بأس به وأما إن اغتفلها فلا» (41).

ومن بدع الفقهاء وتلاعهم بالألفاظ في مسألة الطلاق على خطورتها يسجل ابن عات قول ابن القاسم «في من قال لزوجه إن دخلت الدارين فانت طالق، فدخلت واحدة إنّه يموت، إلا أن يبريد حتى تدخلها معاً، وخالف غيره وقال لا حث عليه حتى تدخلها، فقطع الاختلاف أحسن» إلى أن يقول «وإنما أحدهما الفقهاء ونزلت بقسطية فليأتى بها القطن...» (42).

أما عن علاقة الزوج بزوجه وإنفاقه عليها في حالة المرض فإن الفقهاء لم يتوصلوا إلى اتفاق تام ففي «كتاب الوفاة إذا مرضت المرأة فعلى زوجها النفقة عليها ولا يلزمه أن يجاوز ما يلزمه لها في صحتها، ولا يلزمه دواء ولا أجر طبيب ولا علاج إلا أن يتطوع بذلك...» (43). ومن نوادر الفقهاء بشأن المرأة في كتاب ابن سهل أنه «إذا خرجت المرأة أكلة خارجة عن المعتاد أنه لا كلام للزوج في ذلك وهي مصيبة نزلت به إن شاء طلق أو أسك» (44).

كما لم يتفقوا أيضاً في خدمة المرأة لبيتها أو تخصيص خادماً تقوم بدنها بذلك فابن مغيث يقدم العرف حجة على صحة رأيه فالزوج لا يلزم الإحداً «ولم يلزمه إلا في ذوات الحال، على هذا ستة بلاداً والعرف جار بيننا وقد تنازع أصحاب مالك في ذلك...» (45) وقد كان لابن القاسم «قولاً بجملاً : ليس على المرأة من

خدمة بيتها قليل ولا كثير إذا كان زوجها ملياً [ملياً = غنياً]] وقال ابن الماجشون وأصيب إذا كانت في قدر نفسها وصادقها فلا خدمة عليها من غزل ولا نسج ولا طبخ ولا عجن ولا كنس ولا غيره وعليه أن يخدمها إن كان ملياً وإن كان صادقاً لا بأس له وليست من ذوات الحال كان عليها الخدمة الباطنة كلها من عجن وكنس وفرش واستقاء ماء إن كان معها في البلد (46) إن سيادة العرف والإمكانات المالية للزوج هي المتحكمة في هذه الاختلافات الفقهية ظاهراً وقد فرضت التمييز في التعامل مع امرأة دون أخرى بحسب قيمة صداقها وكرست في وجه آخر الطبقة الاجتماعية.

ولم تخرج المرأة كما سبق أن لاحظنا عند الغزالي عن صرورة الإبتذال والوظيفة الشهوانية التي حاصر بها الفقهاء ويبدأ صدى ذلك فيما نقله ابن عات عن ابن القاسم في قوله «وتزين له وتفرش [والعبارة ذات دلالة جنسية صريحة] ومنعها من كل ما يؤذيه من الروائح المنتنة كأكال الثوم والبصل والكراث والفجل لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم : من أكل من هذه الشجرة فلا يقرب مسجدنا يؤذنا بريح الثوم من الاستغناء» (47)، فالتحكم بالمنع دائماً هو الرجل وهي في خدمته أبداً تزين له وتمتنع بأمره عن كل ما يؤذيه، لكن سياق الحديث يشير إلى آداب المسجد في الأصل وإذا بابن القاسم يوظفه في سياق آخر بواسطة القياس وكأنه يومه بخطر ما قد تتناوله الزوجة من أطعمة ذات روائح قوية لما فيه من مخالفة لنهي الرسول. وتبلغ اختلافات الفقهاء بشأن استشارة المخطوبة ورود فعلها حداً من الجدل يدفع إلى الاستغراب والتعجب فإن هم اتفقوا في أن البكر «إذا ضحكت عند الإستبراء فذلك منها رضى» فإنهم تنازعوا الرأي وتفرقوا في تفسير بكائها عند نفس

العملية ففريق اعتبر بكاءها جواباً بالرفض وعدم الرضى وفريق آخر عدّه بكاء فرح... لكن أليس الكلام في مثل هذه الحال أفضل وأحسّم للخلاف؟ لكن الكلام يتعارض مع نص الحديث المشهور «وإنها صابها»... كما تقدم...؟!

إن خضوع المرأة لسلطة أبيها متواتر في كل المصادر الفقهية فهو وليها والمسؤول عن عقد زواجها وقد أجاز له بعض الفقهاء أن يزوجه عتياً إن رأى ذلك [28 ش] ولا يخفى بعضهم مقارنتها بالسلعة فيسلط عليها مقاييس البيع والشراء من ذلك مثلاً إذا ظهر بالزوجة جلداء فادعى الزوج أن ذلك بها قديماً وقال الأب بل حدث بعد العقد، فإن كان قبل البناء فالقول قول الزوج وعلى الأب البينة وإن كان بعد البناء فالقول قول الأب وعلى الزوج البينة قياساً على البيوع فيما وجد فيه عيب بالسلعة (48).

إن الأمثلة السالفة لصورة المرأة في المدونة الفقهية دفعت الطاهر الحداد إلى تحميل الفقهاء كل مصائب المرأة وسایره في الإنحماض من يذهب إلى أن «فقهاءنا الأفاضل يمتنون بشعور الشيء ويتفلسفون في ألفاظ جوفاء قد وقف العقل في نظرهم على المضم فكان الجمود والإنغلاق (...). ولك أن تنظر في ما قالوه في باب الطلاق فسترى ما يبعث على الحجل وما يبيح إلى الإسلام في الصميم، والإسلام سمح بين الأهداف وأصح المعالم في جميع مقاصده، أليس مما يبعث على الحجل قولهم أن المرأة يطلق منها جزء ويبقى جزء؟ (49).

ولعله لا يمكن تمثّل مواقف الفقهاء من المرأة بعد انطلاقهم من النص التأسيسي: (القرآن والسنة) إلا بربطها بثقافة الفقيه من جانب وبالإطار الموضوعي الذي عاش ضمنه وكان للتقاليد وللعرف فيه ثقل. فإلى جانب الشريعة احتلّ العرف حيزاً أساسياً تفوق

في الحياة العامة على الشريعة بواسطة الإجماع والمصالح المرسله، فإذا لم تبلغ بعض المثل القرآنية درجة التطبيق في الواقع فذلك راجع بالأساس إلى ضغط التاريخ على المجتمع وتضايقه بالتزامات الحياة اليومية بتناقضها ومصالحها الإقتصادية والسياسية مما وجه الناس إلى سلوك عام يحمي نسيباً عما يطالب به النص. وقد إستغلت هذه الظاهرة فصار المجتمع الإسلامي مجتمعين: مجتمع النص ومجتمع الواقع أما المرأة فكانت بدورها: امرأة النص التأسيسي وأمرأة المدونة الفقهية وأخيراً امرأة الواقع...

إن كل ما تقدم يحتم إعادة العقائد الإسلامية وتنقيتها مما ألصق بها إلى جانب الإلتزام بتفسير حقيقي صحيح لبعض الآيات القرآنية وتحديد أسباب نزولها وصيغ أسباب ورود بعض الأحاديث النبوية في المرأة لأن سلطة الفقيه اقترنت بالعرف الإجتماعي الذي لا يقوم على أي تشريع ديني وأخفت بعض الحقائق الدينية. فمنذ متى مثلاً دعا الدين إلى حرمان المرأة من التعليم والعمل؟ أو متى حرص على استرقاقها والحكم عليها بلزوم بيتها لا تفارقه إلا إلى القبر؟

(1) محمد هادي الجابري: تكوين العقل العربي ط بيروت 1985

(2) الظاهر: (للجادة 3- الأحزاب 4): تحريم وطء الزوجة مطلقاً في الجماعية بمسوّق بعضهم: «أنت عليّ كظهر أمي» والله اعتبر ذلك إباحة وتحريم المرأة حتى يُخرج الكثيرة.

اللعان: (التور 1 و 7) تبادل اللعنة عند قذف المحسنات والتهمة بالزنا.

الإلزام: (البقرة 226 - 227) البين مطلقاً، البين على ترك الزوجة مطلقاً في الجماعية بينا عند الفقهاء هو الخلف على ترك وطء الزوجة.

(3) عبد المجيد الغزالي: الإسلام والحداثة- تونس 1990 ص 226

(4) نزار قباني

(5) النحوي- تذكرة الحفظ - حيدر آباد 1914 ط:

(6) الملحق - ط لبنان د. ت. ج 11

- (7) للمحلّ VIII : 309
(8) نفس المرجع ص 311
(9) نفس المرجع ص 319
(10) نفس المرجع ص 316
(11) للمحلّ X : 216
(12) نفس المرجع ص 217
(13) للمحلّ IX : 252
(14) نفس المرجع ص 442
(15) نفس المرجع ص 455
(16) للمحلّ X : 471
(17) للمحلّ IX : 527
(18) للمحلّ X : 279
(19) الغزالي - إحياء علوم الدّين ط دار الشعب - مصر د . ت
VI 683
(20) إحياء علوم الدين VI : 699
(21) نفس المرجع ص 700
(22) نفس المرجع ص 703
(23) نفس المرجع ص 705
(24) الإحياء VI : 712
(25) نفس المرجع ص 720
(26) نفس المرجع ص 724
(27) نفس المرجع ص 725
(28) نفس المرجع والصّفحة
(29) نفس المرجع ص 726
(30) نفس المرجع ص 728
(31) نفس المرجع والصّفحة
(32) نفس المرجع والصّفحة
(33) نفس المرجع ص 730
(34) نفس المرجع والصّفحة
(35) نفس المرجع والصّفحة
(36) نفس المرجع والصّفحة
(37) نفس المرجع ص 723
(38) نفس المرجع ص 746
(39) نفس المرجع ص 750
(40) مخطوط رقم 12875 المكتبة الوطنية - تونس
(41) ص : 2 ش
(42) ج 1 : 1 ش
(43) ص : 5 ي
(44) نفس الصّفحة
(45) ص : 15 ي
(46) نفس الصّفحة
(47) ص : 15 ش
(48) نفس المرجع ص : 70 ش
(49) أحمد الحسّاني الطّوري : للرّاة في نظر الإسلام الحقن . ط - تونس . د 3

● فصل مقامة

من دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة (EI2) نشر الفصل سنة 1987

الله تبارك وتعالى

راجعه وكملة تبارك وتعالى

تعريبه: هسانه الطرابلسي بوزويته

«مقامة» كذلك هذا المدلول. وفي بيت لجبر من أبيات سينية الروي، (٦) تبدو مقامة لا بمعنى المجلس (كما أثبت ذلك الناشر الذي اكتفى بإعادة تعريف المعاجم) بل بمعنى المعركة. وكذلك في بيت لأبي تمام على روي الدال (٧) فإن مقامة (وقد قرأها الناشر «مقامة» بالضم) ولكنه شرحها به مشهد من الأحداث الحربية لها صلة بمعترك ولها بدون شك معنى «مصرح البراعة الحربية» أما في الملاحظات الأخرى التي من هذا النوع فإن الجمع عن المذوق كولا ندرى أي مفرد يوافق. ومهما يكن من أمر فإن هذا الجمع ينبغي أن يفهم دون شك بمعنى «معترك، أحداث حربية» في لفرة من كتاب البغلاء للمحافظ (٨) ذكر فيها بذوق يتحدثون من حروب المهدي الجاهلي (الآيام) (٩) والمقامات والأصايل البطولية.

● - وكانت الفصاحة تتدفق تدفقا فطريا في متشديات الأحيان، فليس من الغريب أن تكون لفظة مقام، بسبب محو دلالاتي آخر، دلت على الكلام المذكور في تلك الاجتماعات، ثم، ومن باب التوسع، على خطاب الوعظ الملقاة أمام جمهور من الأشراف. ويتضح هذا التطور، في القرن الثالث هـ/ التاسع م، عند ابن قتيبة (١٠) في حيون الأخبار (١١) حيث عتق فصلًا بمقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك وهو فصل جمع فيه خطبا دينية أطلق عليها اسم مقام في حالة الأفراد. وقبله كتب الاسكافي للمعتز (١٢) كتاب: المقامات في تفصيل علي، وفي القرن الموالي تحدث المسعودي عن خطاب علي بن أبي طالب وهو موعظة لعمر بن عبد العزيز (١٣) ألقاها بمناسبة «مقامتها» دون أن تتمكن من تبيين ما إذا كان المقصد المناسب هو مقام أو مقامة ومهما كان الأمر، فلعل المصنف ذكر في

● - المقامة جنس أدبي عربي صريح خالص يترجم عادة بـ (Séance) ولكن ذلك ليس سوى تقريب للمعنى لا يعبر بالضبط عما في هذه التسمية من تشب.

تطور اللفظة الدلالية:

● - إن دراسة هذه اللفظة الدلالية إلى زمن ظهور هذا الجنس تتعقد بسبب أن الجمع «مقامات» وهو كثير الاستعمال مشترك بين لفظتين: مقامة ومقام (١٤). والاثنتان منحدتان من أصل واحد وهو قَوْمٌ ويعني: نهب، قام لينجز عملا، ولكنه يضعف في أحيان كثيرة فلا يعني سوى بداية عمل حتى إذا لم يقف الفاعل. ويتجرد من مفهومه الحيوي ليأخذ مفهوما جامدا وهو «الوقوف في مكان ما» وقد ذكرت لفظة مقام ١٤ مرة في القرآن بمعنى إقامة، مكان القيام، وبصفة خاصة يوم القيامة. ولكنها وردت في بعض آية مقرونة بلفظة «ناد» أي مجلس التلياة بحيث تعني على الأرجح، اجتماع أعيان، وكذلك في بيت لزهير بن أبي سلمى. (١٥) ومن ناحية أخرى، فإن لفظة «مقام»، منذ العهد الجاهلي كان لها بصفة طبيعية معنى «وضع، حالة»، وفي بيت من شعر كعب بن زهير (١٦) فإن الشارح اعتبر مقام الشاعر وهو مأسوي حقا، هائلا. وربما مدنا تجريد الشعر القديم بشهادات أكثر دقة وينا. ولكن يبدو أنه ربما تحول دلالي ناتج عن «وضعية مأسوية» فإن لفظة «مقام» أصبحت تعني: معركة وكفاحا وخصوصة، وأنه نتيجة للخلط بين اللفظتين أو لضرورة الوزن لا غير، اتخذت كلمة

المفهوم الأخير، ولكن مع الاحتفاظ بذكرى الأعمال البطولية، عندما اختار لفظه «مقامة» لتسمية خطاب أبي الفتح الاسكندري التعليمية به الوعظية والتي تتخلل المواقف أو المقامات التي يرويها عيسى بن هشام. ذلك قبل أن يشمل هذا اللفظ الجنس كله وقيل أن يؤول به الأمر كما سترى بعد ذلك، إلى أن يلتبس في أحيان كثيرة بمفهوم الرسالة (12)، وقد جمع برند يرقاست (13) عددا من الشواهد الشعرية والنثرية ذكر فيها لفظا مقامة ومقامات إلى عهد بديع الزمان. ولكن أكثر الدراسات تقصيا هي دراسة بلاشير وعنوانها: دراسة دلالية في مصطلح المقامة (14)

نشأة الجنس:

● في المقامات التي يتحدث عنها ابن قتيبة كثيرا ما نجد بدوياً أو شخصاً ذا مظهر مزر ولكنه فصيح - جليز الكلام - يخاطب جمعا من الأشراف. وللقاص (15) دور محافل ولكن أمام جمهور شعبي فهو يلقي في الأصل خطبا. ولكنه سرعان ما تحول كما هو معروف إلى قاص هو في الوقت ذاته بهلواني عمله شبيه بعمل المكذبي (16) أو المتسوك الشريد أو الصعلوك الذي ينتقل من مدينة إلى أخرى ويجمع حوله بسهولة جهورا من المستمعين المسحورين بحديث المقامات الكفيل باستدرار العطاء. وأوكن من أدخل إلى الأدب العربي هذه الشخصيات الطريفة هو عل الأرجح الجاحظ (17) الذي خصها بحديث مطوك في كتاب البخلاء وفي كتابين آخرين على الأقل أحدهما بعنوان «جبل اللصوص» والآخر بعنوان «جبل المكذبن» احتفظ منها البيهقي (18) بمقتطفات إلا أنها للأسف شديدة الانقباض (19). وإن الأهتمام الذي كانت الخاصة ورجال الأدب يوجهونه لا إلى الطغيات الشعبية فحسب بل كذلك إلى الهامشيين قد صور أحسن تصوير في القصيدة الساسانية لأبي دلف الخزرجي (20) الذي مكّن بوسورت من تأليف كتاب هام (21) وهو مؤلف لا يسعنا إلا أن نحيل عليه القارىء. ففيه يجد صفة خاصة فصلا أول شديد التوثيق عن الصماليك والتسويل وكذلك نفاثا (97 - 9) للظريات المذكورة في شأنها لفظاً إلى أنه من الجائز تبين تأثير مؤدك في هذا الشككار،

للأدب السابق له والمتعلق بمغامرات بعض الهامشيين في المجتمع، وخاصة قصيدة أبي دلف (22) وينبغي بلا ريب أن نصيف إلى هذا التأثير تأثير الحكايات (23) لأن المقامة تشتمل على مظهر مسرحي لا شك فيه على الأقل في تكرر البطل وموقف الراوي. وفي عهد غير بعيد، حاول يستون في كتابه (24) أن يبين أن شهرة الحمذاني مبالغ فيها وأن أدب الملح والوارد الذي يمثلها خاصة كتاب الفرج بعد السلف لمعاصرة التنوخي (25) يقدم كذلك أبطل لا ذوي مظهر مزر ولكنهم يدون مقدرة خطابية عجيبة. عل أن التناقض بين المظهر الخارجي والفصاحة أو الحكمة عاصية مألوفة في الأدب. وإذا كان لأدب الوارد الذي أبرزه يستون تأثير حقيقي فليس هو التأثير الوحيد.

● منذ سنة 1915، انته برندر فاست إلى فقرة من كتاب زهر الآداب (26) للحصري (27) ترجمها وأصبحت منذ ذلك الحين مشهورة وفيها يؤكد الحصري أن الحمذاني عارض الأحداث الأرمينية لابن دريد (28) وألف 400 مقامة في الكدية والمكذبي. وبعد أن أيد مرغوليوت هذا الرأي في الطبعة الأولى لدائرة المعارف الإسلامية، تبني زكي مبارك هذه النظرية سنة 1930 في المختطف (29). وأعاد الكرة في أطروحته حول النثر العربي في القرن الرابع (30) في حين أن صادق الزاهري فقد آراءه في الجدل ذاته من المختطف (318 - 90) مؤكدا ضعف المصدر الذي اعتمد. أما بلاشير ومانسو (32) فقد انتقدا استغلال قول الحصري وكتب أن النتيجة الوحيدة المستخلصة من ذلك «هي أنه في آخر القرن العاشر أو في بداية القرن الحادي له اكتشف أدب مسلم علاقة نسب بين مقامات الحمذاني وأحاديث منسوبة إلى لقوي وشاعر عراقي هو ابن دريد.»

وقد لاحظ هذان المؤلفان بعد برندير فاست أنه لا يوجد أي مؤلف من هذا النوع في قائمة مؤلفات ابن دريد، واستنتج بوسورت في التوطئة التي كتبها عند إعادة طبع كتاب برندير فاست أن خير الحصري عل شك. ويقدم ابن شرف وهو من أبناء وطن الحصري (32) بسكوته حجة ذات وزن تؤيد هذا الرأي إذ يقول في بداية كتابه مسائل الانتقاد (33) أنه استفاد من كليله ودمته ومن سهل بن هارون (34) وقد كتب هو أيضا

على لسان الحيوان، ومن يديع الزمان دون آية إشارة مباشرة إلى ابن دريد.

• ومن ناحية أخرى، يقول بروكلمان في ملحوظة عن مناقس الحاشية الكبير وهو الحوارزمي (39) وبعد أن عدد (34) جملة بالألمانية غطوطات «مسائل» هذا المؤلف:

وزيادة على ذلك فإن الفلقشندي (37) ينقل عن المذكرة لابن حمدون (38) مقالة لأي القاسم الحوارزمي انتصر فيها المؤلف على خصم من العلماء التقى به في إحدى الرحلات. وحتى إذا ما اعتبرنا أن الفلقشندي أعطى في كنية الحوارزمي هذا، فإن هذه المقالة، قد ألقت بدون شك بعد مقامات يديع الزمان الأولى. وقد يكون من الجائز أن نقول مثل ذلك عن الحكاية (39) لأي المظهر الأزدي (40) إذ أن علاقته بالمقامة لا تبدو واضحة (41).

• ومنها يمكن من أمر فيمكننا أن نجزم بأن فكرة «المقامة» كما نعرفها كانت موجودة، وأن أول من انتقها ليجعل منها جنساً أدبياً جديداً، هو حسب رأي كل النقاد، وإلى أن يأتي ما يخالف ذلك، المصماني (42) «إذ ليس من الضروري كلياً وجدناً أفسنا أمام تجديد ما أُنْبت له عن نموذج بأي ثمن من الأيمان، لأن أبسط قواعد المدل تنفضي منا أن نعطي للاستنباط الشخصي نصيبه. ويتساءل برنيردراست إن كان يديع الزمان قد استفاد بشيء من نهائج يورنانية أو بيزنطية ولكنه يرى مثل ذلك التأثير مستبعداً تماماً ويختصم بقوله: «إن فطره التعلق بالصعاب وحسب التعمية والتضعف قد استبدلا بلفظه وشعره الأيمن على حد السواء في فترات مختلفة».

وإن هذه الملاحظة التي ستظهر صحتها خلال دراسة تطوّر المقالة، لا يمكن أن تنطبق تطبيقاً تاماً على المصماني. لم يلا شك فيه أن هذا المؤلف قد خضع لمؤثرات مختلفة في نطاق الأدب العربي والمجتمع العربي الإسلامي، ولكن، لابد من أن نفر له بفضل النجاح في خلق شخصيتين رئيسيتين لها دوران محدودان، وخاصة في خلق بطل هو رمز لفئة اجتماعية كاملة، وذلك بفضل مجهود تأليفي جدير بالإطراء.

بنية المقامة الأصلية:

• يتميز هذا الجنس عند منشئه، من حيث الشكل، باستعمال السجع (43) استعمالاً يكاد يكون مستمراً. وهو نشر موزون مقفى (ومزوج أحياناً بالشعر) كان في القرن 4 هـ /

10م يمنح إلى أن يصبح أسلوب التعبير الأدبي الذي يكاد يكون عاماً خاصة عند طلبة كتاب الدواوين التي ينتمي إليها المصماني، وقد بقي على ذلك الوضع حتى نهاية القرن التاسع عشر. وفيما يتعلق ببنية المقالة، فإن الميزة الأساسية هي وجود بطل (هو هنا أبو الفتح الاسكندري) وراو (وهو هنا عيسى بن هشام) يروي مغامراته وأحاديثه الفصيحة إلى الكاتب وهو بدوره ينقلها إلى القراء. وكما أشار عبد الفتاح كيليتو إلى ذلك (44) في مقال مثير وكان على حق نجد في المقالة نصاً عشر عليه راو بعد البحث ونقله راو ثان (وهو الكاتب). لذلك فإن هذه الطريقة في الرواية تذكّرنا بطريقة رواية الشعر القديم وبصفة أوضح بطريقة رواية الحديث مع هذا الفرق المتمثل في أن النص وقائله والراوي الأول عناصر خيالية. ويضيف كيليتو قائلاً:

(ص 48) تتسلل الأحداث في المقالة النموذجية على الترتيب التالي: يروي الراوي إلى مدينة من المدن والتقاوى بالشاب (وهو البطل) المتنكر، ثم يحدث فككافاً، فتعرف الرجلين أحدهما للآخر في فناء، فتبرير للموقف، فافتراف. وما لا شك فيه أن هذا الإطار العام لا ينطبق دون اختلاف على كل مقامات المصماني ولا حتى على كل مقامات الذين أتوا بعده.

ومنذ البداية، استعمل هذا الشكل الأدبي لطرق مجموعة متنوعة من المواضيع: كتفد الشعراء القدامى والمحدثين ونقد الناصرين أمثال ابن المقفع والجاحظ ونقد المعتزلة وعرض لغة الجنس ولغة المكتبيين، وعرض المعارف اللغوية إلى غير ذلك. وقد غصص يديع الزمان ست مقامات لمحد «وإن نعمته خلف بن أحمد صاحب مسجستان. ويرجع مرغوليرث (في الفصل المذكور) أن يكون الكتاب كله قد أعدي إليه. هو أنه ليس من المؤكد أن تكون كل تلك التأليف قد جمعت في كتاب. ذلك أن ابن شرف لم يعد منها سوى 20 ويضيف أنها لم تصله كلها، في حين أن المصماني (45) كما ذكر ذلك المصماني (46) والحصري يديع أنه ألف 400 مقامة، وهو أمر مشكوك فيه جداً. فاعطيات المؤلفه تشتمل كل منها على 51 (أو 52) في الجملة. وهكذا يمكن أن نقدر معدّل مقامات المصماني المرفوعة في القرون الوسطى بخمسين مقامة تقريباً. وقد أصبح عدد الخمسين بعد ذلك يعتبر شكلياً سنة احترامها كثيرون من مثقلي الحريري وقد تبنّاها هو الآخر.

• وعلى العموم، تبدو المقالة الأصلية متميزة أساساً

رسالته التي تشتمل فعلا على خاصيتين من خصائص المقامة وهما السجع ووجود رفيق للكاتب هو في هذا الطرف شيطان يستنصر ترابع مثل الأدب العربي المختلفين. ويمدنا ابن شرف ميكرًا بشهادة أخرى إذ هو يطلق على تأليفه اسم «حديث» في حين أن غطوطًا بجزءه باق يحمل اسم «مسائل الانتقاد» وآخر اسم «رسائل الانتقاد» وهي مسائل في النقد الأدبي وردت على لسان عالم يعبر عن آرائه في الشعراء القدماء والمحدثين، على طريقة المحدثين تقريبًا، ولكن دون راو وسيط (57).

● - وقد كان هذان المؤلفان يكتبان بالأندلس حيث كانت لفظة «مقامة» على العكس، تستعمل للدلالة على أي تمرين بلاغي في أسلوب السجع سواء أنقصن أشعارًا أم لا ومهما كان الباعث على تأليفه: نيتة حاكم عين حديثًا، أو مراقبة سلة يلكورات أرسلت هدية أو وصف منظر طبيعي، أو سرد حدث قليل الأهمية، أو وصف أحداث رحلة من الرحلات، أو مدح أو ذم، أو أرضاء نزوة من النزوات لا غير، أو لتضفية الوفق: لحل الإهداء مقبولة. وإن هذا التحرير، وقد اكتسب إلى حد الإحسان، بكل زخارف اللفظة والتبحر في العلم والتصنع حتى كاد يستمععي على الأنعام، سمي، دون تمييز «رسالة» أو «مقامة» بصرف النظر عن الغرض (إن كان هنالك فرض) (58) ...

هذه الملاحظات يمكن أن تنطبق أيضا على كثير من المقامات الشرقية.

تاريخ الجنس:

● - بصرف النظر عن الحوارزمي المذكور آنفاً، والذي لا يمكن تحديد عهده، فإن ماصرا للهمداني هو ابن نباته السعدي (59). وضع مقامة حفظت في برلين (59) ولكن لا سبيل إلى الجزم بها إذا كانت تقليداً أو عملاً طريفاً. وفي القرن الرابع الهجري الموافق للعاشر الميلادي أيضاً، ألف عبد العزيز العراقي مقامة في المعاد (60). ومن الناحية التاريخية في هذه الفترة يوضع ابن شهيد وكذلك ابن شرف وقد اكتفى بتدقيق حديثه في قالب نوع من الحوار يتبعه حديث طريل بليغة العالم وهو البطل وتراوي في آن واحد، على نفسه. فيبدو أن ميزات المقامة

باستعمال السجع استعمالاً يكاد يكون مطرداً (دون التخلي عن تضمين المقامة أبياتاً شعرية تضميناً طبعياً). ويوجد شخصيتين خياليتين هما البطل والراوي. أما عن محتواها، فهي تبدو مجموعة متنوعة تستعمل فيها أجناس متعددة مثل الوعظ والوصف والشعر بأشكاله المختلفة والرسالة وأخبار الرحلات والحوار والمناظرة إلى غير ذلك، مما يحول لتابعي المحدثين حرية كبيرة في اختيار مواضعهم.

تطور الجنس:

● - لم يجد هؤلاء المؤلفون أية صعوبة في احترام مقتضيات الشكل، أي أسلوب السجع ولكنهم سرعان ما اتساقوا وراء تلاعب لفظي نجد بوارده الأولى عند الحريزي (47) أشهر من هذا كله بديع الزمان. وقد أبقى الحريزي على الميكمل الذي أحدثه سابقه لجمع بين بطل وراو، ولكن «صديق» مقلده تخلوا عن الشخصية الأولى وأحياناً على الشخصيتين معاً. وإن تنوع الأغراض المطروقة في المقامة الأصلية فتتح الباب نحو استغلال هذا الجنس في سبيل أهداف شديدة التنوع، وسرى أنه، إن كان هدف هذا الجنس هو هدف الأدب الحق الذي يرمي إلى الإفادة والإمتاع بواسطة مزيج منسجم من الجد والمزح (48)، فإن عدداً كبيراً من المقامات ابتعدت عن هذا الغرض وتابعت في هذه النقطة تطور الأدب الذي كثيراً ما ينجح إلى إهمال الجد أو إلى نسيان المزح.

● - ومن ناحية أخرى، فإن تأليف تخضع للمقتضيات هذا الجنس تقريباً أطلقت عليها أسماء أخرى مثل «حديث» أو «رسالة» في حين أننا نجد تأليف سميت بالمقامات وهي لا تشتمل على أية خاصية من خصائص المقامات الأساسية. فقد حدث هنا تطور مماثل للتطور الذي حدث للغة «طبقات» التي بعد أن كانت تدل على التأليف المشتملة على ترجمات مبوبة حسب الطبقات، أصبحت تدل على التأليف الخاضعة للترتيب الأليجدي. وإن الخلط بين الرسالة والمقامة يلحظ منذ رسالة التوازي والزاوي (ابن شهيد (49) وكان يعرف جيداً بديع الزمان بما أنه ذكر في كتابه صاحبه أي شيطانه الموصوف (50). بل إن فيرني (51) يذهب إلى الجزم بأنه استوحى المقامة الأليجية لكتابة

الأساسية بالنسبة إلى هذا الأدب الترنسي المهاجر إلى إسبانيا هي السجع وتدخل شخصية خيالية تصنف بالبلاغة. هكذا تصور الأدباء الذين أتوا بعد بديع الزمان ابتكاره ذلك، هذا إذا لم نجدهم يستغنون عن البطل أيضا. وعلى كل فإن مؤلفات ابن شهيد وابن شرف، دون أن نتكلم عن زهر الأدب للحصري تشهد على سرعة انتشار مقامات المصلاني بالبريق والأندلس حيث كتب في القرن ذاته شاعر آخر هو ابن فوح مقامة حول شعراء عصره قدمها أيضا في قالب حوار (57)، وحيث قص ابن شهيد رحلة على لسان مسافر من فوج المسافرين في قالب مقامة (58) كان لها تأثير في هذا الجنس حسب الصورة التي تبلور عليها في البرية. ويذكر ابن بسام (59) كذلك مقامة لأبي محمد القرطبي (60).

● أما في المشرق، فإن الطبيب ابن بطلان (61) وهو قريب العهد ببديع الزمان، كتب مقامة في تيمير الأمراض (62) جديرة بالدرس.

على أن ابن نالبا من أشهر مقلديه (63) وقد وصفتنا أشغ مقامات له. نجد هذا الأدب يتخلل من حصة الطفل ويُدخل رواية عديدين، ولكن هذا التعدد قد لا يكون في نهاية الأمر، وحسب بلاشير وماسنو (39 - 40) سوى علامة احترام للنموذج وهو بديع الزمان في حدود حصول إدراك لإمكانية تنوع أساليب الرواية (64) على أن الحريري يبقى دون منازع أشهر مقلدي المصلاني، (65) وقد أعطى هذا الجنس صورته التقليدية جمدا إياه، وبحول له من هدفه الحقيقي. فالحريري، في عدم اهتمامه بالمحتوى إلا اهتماما ثانويا وتسخير المجهود كله للأسلوب الذي كثيرا ما يتردى في النعوض والتنمية، يرمي في نهاية الأمر إلى المحافظة على الأنماط النادرة وتعليمها إلى درجة أن ما يقارب المشرين نحويا قد شرحوا مقاصده وأن كثيرا من مقلديه قد ذكروا تأليفهم بشرح لغوي. (حتى إن أدبا مغربا ألف اثنتي عشرة مقامة بالعامية لتحسين لغة التخاطب بجنوب الجزائر) (66).

● إن نجاح مقامات الحريري التي استجابت لأذواق القراء إلى درجة أنها كانت تحفظ للأطفال، بعد القرآن، من ظهر قلب، ألقى سحابة على مقامات المصلاني البسيرة الفهم ودفع بالكثيرين من الكتاب اللاحقين إلى تقليد المصنات

البديعية التي تصورهما هذا المؤلف (67). وإلى إهمال المضمون إلى درجة أن الثروة اللفظية بقيت تقريبا خاصة الأساسية، إن لم تكن الوحيدة المميزة لهذا الجنس الأدبي الذي كان، رغم ذلك، طريفا وغصبا في ميده.

● ورغم تخصص اللفظ الذي يشير إلى هذا الجنس، نجد الغزالي (68) في مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء (69) والمصلاني (70) في مقامات العلماء بين يدي الأمراء (71) ومها كتابان يذكران في العنوان والمحتوى بفصل ابن تقيبة المذكور آنفا، نجدهما يعودان إلى المفهوم القديم: مقام / مقامة أي «كلام في التقوى والورع». وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الزهرشري (72) الذي، وإن بدا متأثرا بالمصلاني والحريري، فإنه ألف 50 مقامة يوجه فيها إلى نفسه مواعظ أخلاقية سيها كذلك نصائح الكبار وهي تهدف إلى البرعة عن توبة الكاتب الذي قرر بعد مرض أصابه، أن يترك الأدب الدنيوي (73). ولكن، وبما أنه لم يستطع أن ينسى أنه نحوي فقد دون شرحا لتأليفه (74).

● وأجف كذلك أدبيون آخرون في القرن السادس الهجري الموافق للعالم الميلادي نسبت إليهما مقامات ألفها تقليدا للحريري، هما الحسن بن صفى الملقب بملك النحاة (75) والبنفادي أحمد بن جميل (76) والكتاب الوحيد الذي ذكره له باقوت (77) هو كتاب المقامات.

● وسرعان ما راج كتاب الحريري في إسبانيا حيث ألف له الشريشي (78) أشهر شرح. ويبدو أن المقامات بالأندلس قد حظيت بعد بعناية كاتب معاصر للحريري إلا أنه أصغر منه بقليل هو ابن الأشرقي (79) لعرضها بالمقامات الرسقطة وقد اشتملت على العدد الذي صار تقليديا وهو 50 مقامة، وقد تكون حسب رأي ف. دي لاقونجا، الوحيدة في إسبانيا المستجيبة للشروط التقليدية. زيادة على ذلك فإن العنوان الآخر الذي اشتهر به وهو كتاب المحسنين مقامة اللزومية قد يكشف عن تأثير للحريري ولزومياته (80). وقد درس احسان عباس اثنتين منها تعلقان بالتقيد الأدبي (81). أما المقامات الأخرى فهي تستحق، بلا ريب، أن تدرس دراسة أدق.

في القرن السادس هـ/ العاشر م؛ كذلك ألف الوزير أبو

● وبإمكاننا ذكر المقامة المولوية الصاحبية للوزير صاحب صفاء الدين وقد ألفها في بداية القرن السابع هـ / الثالث عشر م. في مواضع تشريعية (١٥٩) ثم محاكاة لمقامات الحريري وهي المقامات الزينية وهي 50 مقامة ألفها الحريري (١٥٩) سنة 672 هـ / 1273 م.

ويذكر بروكلمان (١٥٩) في القرن نفسه أسماء ابن الكرتس (١٥7) والبراعي (١٥٨) والغاضي حاشد (١٥٩) وكذلك الشاب الطرقي (١٦٥) صاحب مقامات العشاق ذات النفس الغرامي (١٦١) وابن الأعمى (١٦2) صاحب المقامة البحرية (١٦3).

أما معاصره فظاهر الكازروني (١٦4) يقابل بين راو وبطل يتجول به في بغداد واصفا له العادات القديمة في مقامته التي عنوانها: مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية وقد نشرها ك. وم. عواد في «الورد»: ج 4/8 (1979) 40 - 42. وتذكر لابن الصانع الدمشقي (١٦5) المقامة الشهانية ولكنها صامت.

● وتنبأت التأليف المحاكية في القرن الثامن هـ / الرابع عشر م. وانطبقت في كثير من الأحيان على المواضيع الدينية أو الماثلية. وتجد أن ابن المعظم الرازي، ما زال، في سنة 730 هـ / 1229 م. يستعمل لفظة «مقام» التي وجدناها عند ابن قتيبة في «المقامات» الأتية عشرة (١٦6)، ويصمد ابن سيد الناس (١٦7)، الترتيب الأصل للرسول وصحابته في المقامات العلية في الكرامات الجليلة. ويسخر شمس الدين الدمشقي (١٦٨) الشكل في المقامة لخدمة التصوف في المقامات الفلسفية والترجمات الصوفية وعددها 50 (١٦٩) ويشتمل ديوان ابن الرودي (١70) وقد نشره فارس الشديقي في القسطنطينية سنة 1300 على مقامات ورسالة - مقامة بعنوان النبا عن الوبا وصف فيها الوبا الذي ذهب به بعد ذلك بقليل (١71). أما الكاتب المغربي الأصيل أحمد بن يحيى التلمساني المكتى بسابن حجلة (١72)، فقد اشتهر في عهده بكتابة المقامات ولقد بقيت منها مقامة غريبة عن الشطرنج أمداها إلى أرتوق ماردن الملك الصالح شمس الدين صالح وكان على الأرجح شديد الشغف بهذه اللعبة (١73).

● - وعرف الأندلسي ابن المربيع (١74) بمقامة العيد وقد نشرها العبادي (١75) وترجمها ف. دي. لارنجا (١7٥).

عالم من الأرقم مقامة يمدح فيها أمير غرناطة المرابطي نجم بن يوسف بن تاشفين (١7٦) وإذا ما تأملنا في الجزء الذي حفظه الفتح بن خاقان (١77) وجدنا أن هذا التأليف السجعي قرابة بالرحيل في القصيدة ولكن نشاهد فيه شخصية خيالية تحاور الكاتب حول الممدوح. وقد وضع الفتح بن خاقان نفسه (١7٨) مقامة في شيخه البطلوسي (١7٩) ويذكر ابن خير الأشيلي (١٨٠) في فهرسته (١81) سبع مقامات ألفها الوزير أبو الحسن سلام الباهلي. (١٨٢) والمقري من ناحيته ينسب (١٨٣) عددا منها إلى فقه غرناطي يدعى عبد الرحمان بن أحمد بن القصير (١٨٤) وتذكر في القرن السادس هـ / الثاني عشر م، كذلك في إسبانيا (١٨٥) مقامتين للوادي آشي (١86) إحداها في مدح القاضي مياض (١87) ولكن، خلافا للرأي الشائع، فإن هذا الرجل الشهير لم يكن مؤلفا للمقامة الدوحية أو العباسية المغربية التي ألفها عمده بن عباس السبلي (١8٨) والتي حفظ منها ابن سعيد بعض الأسطر. (١٨٩) وألف ابن غالب الرصافي مقامة في وصف القلم بقي منها جزء نصير نشره وترجمه ف. دي. لارنجا (١9٠). (١91) ومن المرجح أن ابن عزمز الوهراني (١9٢) كتب في سنة المقامة الفاسية التي يجب فيها البطل عن أسئلة متعلقة بعدد من الأشخاص الحقيقيين الذين وصفوا في بضعة أسطر حادة اللهجة أحيانا (١93).

● - ولا جدوى في التعرف عند المقامات الصوفية للسهورودي المقتول. (١94) وهي تبحث في المصطلحات الصوفية، (١9٥) ولا أيضا عند المقامات أو التوقف على طريق التصوف للسهورودي أبي حفص عمر (١96). ولن نترسع أيضا في الحديث عن مجموعات المقامات المنسوبة عن حق أو باطل (١97) إلى أبي ابن المرسي (١98) والتي تتحدث عن الأخلاق الصوفية.

● - أما أبو الملا أحمد بن أبي بكر الرازي الحنفي الذي أهدى 30 مقامة إلى القاضي الكبير عي الدين الشهرزوري، فيبدو أنه ينتمي إلى نهاية القرن السادس هـ / الثاني عشر م، وهو يسعى إلى تقليد الممذاني والحريري ويتكرر مثلها سطلا وراويا ولكنه يستعمل لغة أبسط. وهو يستنسخ الوصف المفرق بالتكثف والذي لا يخلو من البذاءة وقد ألف مقامات زوجية يفسر بعضها البعض (١99).

كاتب الديوان (143) وبطبيعة الحال لم يتوان كاتب خصب مثل السيوطي (144) عن الاهتمام بجنس المقامة، وقد استخدمه في شكل حوار ملتقى البنية التقليدية ومستغنياً عن البطل والراوي ليخوض في مسائل دينية ودينية ويتحدث عن مصر آل محمد يوم القيامة وأوصاف الطب والأزهار والشارع مع تعرضه إلى مواضيع فاحشة. (145)

وقد أنضج معاصره إبراهيم بن محمد الحادوي بن الوزير الزبيدي المتصلي إلى جنوب الجزيرة العربية (146) هذا الشكل إلى مسائل دينية في المقامة النظرية النظرية والفكاهة الحبرية (147) وقد صنع منافس السيوطي أحمد بن محمد القسطلاني (148) نفس الصنيع في مقامات العارفين (149). وقد ذكر بروكلمان كذلك البركوي (150) والذرائع (151) والماردني (152) والفراس (153) وله مقامات (154) والقويومي (155). ولا يذكر بروكلمان الكاتب الهندي (156) إلّا في باب "الحضرة" (156) الذي كتب 50 مقامة متأثراً فيها بالحريري (157)

كما أن هناك المقامة في عهد الانحطاط الأدبي الذي وصف القرنين الحادوي عشر والثاني عشر هـ / السابع عشر والثامن عشر هـ، مستعملة للخوض في المسائل المتنوعة أشد التنوع. وفي سنة 1078 هـ / 1697م. ألّف جمال الدين أبو علي فتح الله بن علوان الكعبي القباني مقامة في الحرب التي خاضها حسين باشا وعلي باشا أفرا سباب البصري ضدّ الجيش التركي الذي كان تحت قيادة إبراهيم باشا، وشرّحها في زاد المسافر (158). وتجد كذلك أساء الكاشي أو الكاشاني (159) والعريف (160) ويعبود العلوي الذي أنشأ سنة 1128 هـ / 1715م. (161) محاكاة للحريزي يروي فيها «الناصر الفتاح» 50 مقامة في الهند «لأبي الظفر الهندي السباح» تحت عنوان «المقامات الهندية» كما نجد اسم الجزائر (162)

• ويصل هذا الجنس وقد تبلور بالغرب محمد بن عيسى (163) وعبد الملاك (164) وقد مدح في المقامة البكرية محمد بن أبي بكر الدلائي (165) وهو ابن مؤسس الزاوية الدلائية. (166) وقد وصف محمد المستوي الدلائي (167) هذه الزاوية ويكس تحريها في المقامة الفكرية في محاسن الزاوية البكرية وهي ذات نية تقليدية وقائمة على بطل وراو (168)

• وقد أثبت نمو (169) عطلوطا بعنوان المقامة الرومية

وبطلها شحاذ من بني ساسان يبحث عن أضحية يذبحها في عيد الأضحية ويمدنا النص ببعض المعلومات عن تاريخ غرناطة حيث اشتهر إذ ذاك أحد معاصري الكاتب وهو ابن الخطيب (127). وفي إنتاج هذا الكاتب الأدبي الشديد الغزارة والتنوع نجد مؤلفات كثيرة تأخذ من المقامة بعض خصائصها وخاصة منها تصوراً أربعة حللها آربي (128) وهي: خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف (في وصف الرحلة) ومفاخرة مألقة وسلا (في مدح مألقة) ومعبار الاختيار في ذكر المعاهد والديار ومقامة السياسة. عل أنّ النصين الآخرين يمتان بصلة أمّن إلى المقامة. ففي المعيار (129) يقدم الكاتب مسافراً يصف 34 مدينة وقبة من مدن الأندلس وقراها وطبيبا يمدح 16 مقاطعة مغربية ويحدّ القاريه في هذا النصّ. وفي النص السات أيضاً مفاخرة أو مناظرة نجد لها أمثلة كثيرة في المناسبات، ولكن هذا النوع الخاص اختفى في نهاية الأمر من المقامات، وتبلو الصلة بالمقامة التقليدية أمّن في المقامة السياسية (130) حيث يمثل أمام هارون الرشيد شيخ زري المظهر يبيّن له رأيه في حسن تدبير شؤون الدولة وبين له واجبات الخليفة (131).

• وما دنا في الأندلس فلنذكر كذلك الشياحي ناضي الجماعة (132) في غرناطة وقد ضمن سنة 781 هـ / 1379م كتابه نزهة البصائر والأبصار شرحاً لمقامته التي عنوانها «المقامة التخلية» وقد صاغها في قالب حوار علمي غامض متصنع بين نخلة وكريمة (133) وفي القرن الموالي سنة 844 هـ / 1440م. ألهم الرواء الذي انتشر في هذا البلد عبر المائتي الزجل مقامته في أمر الوفاء وقد سجلها المقرئ في كتابه أزهار الرياض (134) وترجمها ل. دي. لافرنجا. وقد ألّف هذا القاضي الشاسع كذلك تبريع النصال إلى مقاتل الفصل الثاني قال عنها المقرئ وقد أوردتها مرتين (135) بأن العامة أقيمت عليها بشغف في حين أن الخاصة نذتها لما فيها من مجون (136)

• وقد خصّ بروكلمان بالذكر بعض كتاب القرن الثامن هجري / الرابع عشر م من المشرق، وهم الشاذلي (137) والصندي (138) صاحب الوافي، وقد كتب مقامة في الحمر وهي: رشف الرحيق في وصف الحريق (139) والبخاري (140).

• أما الفلقشندي (141) فقد دون في فصل من فصول صبح الأعشى (142) نصاً للمخارزمي ومقامة من تأليفه هو وظيفة

نحو القصة (١٩٢) جديرة بأن تطالع باهتمام.

● - وإماكتنا أن نذكر أيضا أسماء عبد الرحمان بن عبد الله السويدي (١٩٣) والبربر (١٩٤) وحيدون بن الحجاج القاضي (١٩٥) وقد توجده له مقامة مخطوطة بعنوان المقامة الحمدونية في القاهرة (١٩٤). وفي المغرب أيضا أرسل أبو محمد عبد الله الأزارقي (١٩٦) إلى خليفة السلطان في «السوس» مقامة تتضمن بطلا وراويا وتصف القوضى المستبدة بالمناطق الصحراوية في القرن ١٢ هـ / ١٨ م. (١٩٨). أما الزباني (١٩٩) فهو صاحب مقامة في ذم الرجال وهي ضد المتأخرين الذين أطاحوا بمولاي سليمان (٢٠٠). وقد وضع مغربي آخر مشهور هو أكتسوس (٢٠١) مقامة ذات مسحة صوفية (٢٠٢) ترمي إلى إبراز ثقافة أمور الدنيا. وتضمن بطلا وراويا كسيا تشتمل على أشعار وحوار ووصف. (٢٠٣)

● - وهكذا نصل إلى القرن ١٩ حيث يبرز أولا المطار (٢٠٤) وأبو التلج الأكوسي (٢٠٥) صاحب ٥ مقامات بدون بطل ولا راو تضمن نصائح إلى أبناء الكاتب، ومعلومات عن سيرته الذاتية ووصفاً لظلمات في الموت (٢٠٦). وقد طبع على ألواح الحجر سنة ١٢٧٣ في كربلاء ولكن لا يبدو أنها لاقت نجاحا كبيرا. (٢٠٧)

● - وفي عهد النهضة بالذات عمل عدد كبير من الكتاب على إحياء هذا الجنس مع احترام القواعد التقليدية، لاعتقادهم أنه جنس من الأجناس المميزة للأدب العربي والكفيلة بإثارة اهتمام القراء والحث على إعادة استماع لغة ثرية شملها الإهمال في القرون الماضية. وأشهر كتاب القرن التاسع عشر في هذا المجال هو اللبنيان المسيحي ناصيف البيازجي (٢٠٨) وقد قدم للجمهور بكتابه مجمع البحرين، ولغاية تعليمية محاكاة جيدة للحريري. وفي كتابه المشتغل على ٦٠ مقامة (بدل رقم ٥٠ المحتم) وقد شرحها هو بنفسه، يلقي البطل والراوي في المدينة أحيانا، وفي الصحراء غالبا، إذ هي موطن اللغة الفصحى التقليدي (٢٠٩). ويذكر بروكلمان أيضا الجزائري (٢١٠) والهمشي (٢١١) وعبد الله باشا فكري (٢١٢) وقد اشتملت أعماله على مقامات عديدة منها المقامة الفكرية في المملكة الباطنية وقد كانت طبع طبعة مستقلة في القاهرة سنة ١٢٨٩ (٢١٣). وبالقاهرة أيضا نشرت سنة ١٩١٣ مقامات لمحمود رشيد

للبركري (٢١٧) وهي جزء من كتابه تفريق المصوم وتفريق المصوم في الرحلة إلى الروم وقد استعمل عبد الله بن الحسين البغدادي السويدي (٢١٦) وابنه أبو الخير عبد الرحمان (١٧٢) هذه الطريقة (١٧٣) ليربط بأسلوب هزلي سلسلة من الأمثال الشعبية والحديث بعضها ببعض. وقد فعل الأب ذلك في مقامة الأمثال السائرة (٢١٧) وفعل الابن ذلك في المقامة الجائعة الأمثال العزيرة الإمثال (٢١٧).

● - وكما أن الحريري في الرسائلتين السنية والشنية لم يستعمل سوى كلمات تشتمل على السين والشين، فإن عبد الله الإدكاري (٢١٨) كتب المقامة الإسكندرية والتصحيحية حيث جمع بين أزواج من الألفاظ لا تختلف إلا في نقط الإصمام (٢١٧). وتتميز المقامة الدجيلية والمقالة المصرية لعثمان بن علي المصري الموالي (٢١٨) بعرض للمعارف وتختص بتعدد للفرق الإسلامية وتعريف وجيز بها. وقد ذكر نيموا كذلك (بال - ل - ٣٠٢) مقامات نثرية عذوبة بالشعر لأحمد الأرمنازي (القرن ١٨)

● - وقد طرقت يوسف بن سليم الحفني (١٨٩) موضوع التفاضل (١٨٩) في مقامة المحاكمة بين المدام والزهور (١٩٢)، وهو كذلك صاحب المقامة الحفنية، (١٩٣) وقد جلب هذا الجنس الأدبي كذلك، اهتمام أحمد بن إبراهيم الرسمي الإفريقي (١٩٤) فكتب المقامة الزلالية البشارية (١٩٥). كما أثرت عن البديري (١٩٦) مقامة ذات سبع وسعر.

● - وقد ألف الشاعر التونسي الورغي (١٩٧) ٣ مقامات نشرها عبد العزيز القيزاني بتونس سنة ١٩٧٢ وعنوانها: الباهية (وهي في مؤسس الزاوية الباهية سنة ١١٦٠ هـ / ١٧٤٧ م) والفتاحية (وهي بمناسبة غتان أبناء الباي علي بن الحسين سنة ١١٧٨ هـ / ١٧٦٤ م والحصرية (في مدح الباي نفسه سنة ١١٨٣ هـ / ١٧٦٩ م). وقد ألف معاصره الغراب (١٩٨) وهو تونسي كذلك ٣ مقامات، اثنتين منها، وهما الفتية والباهية تشتملان على بطل وراو ولكن لا تتوفر فيها شروط جنس المقامة كلها، أما الثالثة وهي العباية أو الصابونية فليست سوى رسالة (١٩٩). وقد كتب تونسي آخر هو إسماعيل التيجي (١٩٩) مقامة في حق الشيخ سيدي إسماعيل قاضي الحضرة العلمية بتونس نشرها الهادي حمزة الغزي في مجلة الفكر (١٩٩). وإن دراسة الغزي لمقامة التونسية بين التقليد والتطور المرحلي

أفندي (114هـ). وفي العراق، ذكر داود شلبي (215) مقالة في بغداد لعبد الله بن مصطفى الفندي الموصل (114هـ). وفي لبنان وضع إبراهيم الأحب (17هـ) 88 مقامة ذات بنية تقليدية وبطل وراو لم تطبع بعد (114هـ).

● - وفي سنة 1907 نشر محمد توفيق البكري بالقاهرة مجموعة مقامات بعنوان **صهاريج اللؤلؤ** أخذ منها عثان شاكر بعض المنتخبات ضمنها سنة 1927 كتابه **اللؤلؤ في الأدب**.

● - ولا يسعنا هنا أن نتوسع في الكلام عن حديث عيسى بن هشام للمولحي. (219) وترجع طبعته الأول في جلد إلى سنة 1907. وقد درست هذه الرواية، وهي في آن واحد الصرح الأول في أدب القرن العشرين وخاتمة العقد في الأدب التقليدي، دراسات متعددة (220). ولنذكر بأن محاكاة لهذا النقد للأعراق المعاصرة ظهرت قبل إنهاء نشره في مسلسل صحافي. وهذه المحاكاة بعنوان **ليالي سطح** لحافظ إبراهيم (221) وقد أراد هو أيضا تقديم لوحة نقدية للمجتمع في قالب مقامة طويلة. ولكن حظه من التوفيق كان أقل. (222) ولم تنل الرجديات لمحمد فريد وجدي المنشورة بالقاهرة سنة 1910 والمشتعلة على 18 مقامة اعتيافا كبيرا. (223) ومن الجائز أعيرا أن يكون عدد من كتاب النصف الأول من القرن العشرين ألفوا بعض المقامات على سبيل التمرين البلاغي أو لفرض عدد، إلا أنها لم تلق انتباه النقاد ولا مؤرخي الأدب. نذكر منهم خاصة أمين الريحاني (224) وقد اشتملت ومجاليته (225) على المقامات الكليجية حيث كان الراوي عثة تبحث عن كتاب هنلي في مكتبة.

● - إن القائمة الآتية الذكر لا يمكن أن تعتبر شاملة، فهي مبنية أساسا على فصل مقامة لبروكليان في الطبعة الأولى لغائرة المعارف الإسلامية وعلى كتابه تاريخ الأدب العربي وقد استغل معلوماته قبل ذلك بلاشير وماسنو (226). وقد حاولنا إكمال هذا البيان بواسطة أحوال أقل قدما، ولكن، للوصول إلى نتيجة أحسن ينبغي تجريد التراجم المنشورة حديثا أو التي لم تنشر بعد وفهارس وصيد المخطوطات، والقيام بأبحاث في بعض مكتبات لم تُحَصَّ بعد ثرواتها. وبما أن قائمتنا ضيّقت حسب ترتيب تاريخي تقريبي فقد غرضنا الطرف عن اثني عشر كاتبا متأخرا تقريبا لم يحددوا تحديدا دقيقا في الزمن. وقد ذكر بلاشير

وماسنو الكتاب التاليين: السكّري (227) والحسيني (228) والحائري (229) والصاغاني (230) والشافعي (231) وابن ريان (232)، وإبراهيم بن علي بن أحمد بن الهادي (233) والأطاسكي (234) والفنير (235) والحسيني (236) والرسامي (237) والعمرى الموصل (238).

● - ولكن في الجملة، يبدو أن الأبحاث شملت أكبر ممثلي هذا الجنس، فترتبت على ذلك بحوث ذكرت في قاتبات المصادر والمراجع وتعاليق خصتها بها دائرة المعارف هذه، ولكن - إلى جانب الكتاب الذين لم تعد مقاماتهم تعرف إلا بواسطة عنوان غماد في كثير من الأحيان، أو عن طريق ملاحظة سرية في بعض كتب التراجم أو غيرها - نجد من الآثار المحفوظة لعدد من الكتاب ما هو جدير بأن يدرس درسا معمقا إن لم نقل بأن تطبع حتى ييسر للدارس أن يقيمه تقييما صادقا. فما استفدنا من ملاحظات عامة ليس سوى ملاحظات جزئية.

● - وفي التزم الكتاب جميعهم، من خصائص المقامة الأصلية، السجع موقعا وغير موقعا، ممزوجا بالأشعار، وكذلك، استعمال لغة تغلب عليها التعمية من فرط الصعوبة تقليدا للمهذبان، وخاصة للحريري، وعلاوة على ذلك، فإن السجع، وهو كثيرا ما يدفع إلى تلاعب لفظي، كبير، لا يتناسب مع اللغة البسيطة ولا سيما أن هدف كثير من الكتاب أن يتعرضوا ترويح اللعوبة. ويقطع النظر عن هذه الخاصية، فإن وجود البطل والراوي لم يعتبر ضروريا دائما. بحيث إن الشخصيتين أصبحتا شخصية واحدة في عدد كبير من المقامات، التي احتفظ فيها بهذا التخييل.

● - لا شك أن المقامة، وهي من مشمولات الأدب، ترمي من الناحية النظرية، إلى الإمتاع وكذلك إلى الإفادة، إذ ليس من المقبول في الأصل، أن يخلو الأدب الشرقي من الغاية التعليمية. وبدلا من أن يوفر المحتوى هذه الغاية التربوية التعليمية، أصبح الشكل هو الذي يؤدي هذا الدور على حساب المضمون، وذلك بواسطة تراكم الألفاظ الغريبة والقليلة الفائدة تراكمًا يثقل على القارئ المتوسط ويؤاخذ ويصنع بغض وتعمية شديدة.

أما الهدف الأول، فكان من المفروض أن يتحقق، كما هو

الشان في الأدب، بواسطة المزج بين الجذ والمزحل، وبواسطة الإهتمام الذي قدنته المفاخرات المروية والمعرض المسرحي الذي توفره الشخصيات الخياليات. ولكن وقع للمقامة، مثل ما وقع للرسالة، التي كانت في الأصل وسيلة لتقديم لبقه استعملها كتاب يملؤهم التواضع الكاذب، ثم تحولت شيئا فشيئا إلى تمرين بلاغي بحت، وكذلك المقامة، فهي لئن وفرت لبعض الكتاب وسيلة للتعبير عن آراء شخصية بواسطة استعمال أسلوب خيالي، دون التعرض إلى الخطر، فقد جعلت كتابا آخريين كثيرين يقتصر على عرض معارفهم اللغوية مع مراعاتهم جانبها جاليا يضارع ما يسمى بالفن للفن. إن هذه النزعة هي ظاهرة من ظواهر حب مفتحي العربية للكلام الجميل. ويجعل إلينا أن الصيغة النشودة لا تنفي في أغلب الأحيان إلا فراغا تاما. إلا أنه ليس من المستحيل أن بعض التأليف التي تبدو أكثر غواء يمكن أن تخضع لتراجمات مختلفة قد تكشف عن مستواها الحقيقي.

• إن مؤلفي كتب تاريخ الأدب العربي عديمي نظر فحول إلى الحديث عن المقامة يذكرون، عن جدارة المصنفين والحريزي في أربابا اللذين يبتريان الركيزتين الأوليين في الطريق التي نطعمها هذا الجنس الطريف. ثم يستكون بعد ذلك، ولا يبدون طيلة القرون السبعة المولية كتابا واحدا جديرا بأن يكون مثلا سينا «للمقامة». وذلك بدون شك، دليل تدهور يوسف له ولعل أبحاثا أكثر تمسقا من شأنها أن تخفف من حدة هذا الحكم القاسي. وعلى كل، وإلى أن يأتي ما يخالف ذلك، فنحن لا نظفر ركيزة ثالثة رابعة إلا في القرن 19، يمثلها كتاب مجمع البحرين لبازجي، على أن تجديد القوى الذي أمد به هذا الكاتب جنس المقامة، لم يكن عاملا في ظهور مؤلفات قيمة، ولعل ذلك راجع إلى أن هدفه مفرط في التعليم. على أن الركيزة الرابعة والأخيرة كانت من وضع الموليحي، وقد عد كتابه حديث هيسي بن هشام في عداد الروايات أحيانا. ولكن في عهده، أصبح السجع مجبوجا وأخذ الجمهور المثقف يبعد للذة في مطالعة مؤلفات أجنبية في لغتها الأصلية أو مترجمة، وقد غدت تلمه الأدب العربي الحديث على حساب جنس أقصى في حكم المضي عليه.

• إن «المعرض المسرحي الكامن في المقامات لم يستغل كما

يتبني إذ لا نجد من المسرحيين من استلهمه استلهاما شاملا أو أخرج بعض المقامات إخراجا مسرحيا. وقد زعم على الراعي (239) أن مسرح الظل لابن دتال (449) مرتبط بالأدب العربي عن طريق المقامة، وبين أن العليبي الصديقي المغربي اعتمد على المقامة المضربة المشهورة وعلى قصور أخرى للمهماني ليكتب مسرحيات لقيت رواجا كبيرا، ولكن ليس ذلك، كما لا يخفى، سوى محاولة معزولة لا يمكن أن تحفز الحمم لئلاها إلا مع جهد في التحويل مضن.

محاكاة المقامة في الأدب الأخرى:

• إن نجاح هذا الجنس الذي ابتكره المهماني وبلوره الحريري كان ذا صدق كبير في أوساط الناطقين بالعربية حتى إنه كتابا من الناطقين بلغات أخرى والتفصيل بالخصوص العربية اتصالا مباشرا فكروا هم أيضا في تأليف مقامات.

• في بلاد فارس أصعب الجمهور إعجابا خصوصا بالآربع والمختبرين في مقابلة التي ألفها حيد الدين البليخي (241) سنة 1156/1156م محاكاة للاديين العربيين الكبيرين (242)، وقد اشتمل الكثير منها على مناظرات بين شاب وشيخ أو بين سني وشيخي أو بين طبيب وفلكي، واشتمل البعض الآخر على وصف الربيع والحريف أو الحب والجنون أو حل عبادلات تشريعية أو صوفية ولكن الشكل طغى فيها كليا على المضمون (47). ويبدو أن مثال حيد الدين لم يتبع كثيرا، إلا أن الصفيي أدب المياليك (44) ألف مجموع مقامات (49).

• وفي أسبانيا ترجم يوحنا بن شلومو الحريري (246) أولا مقامات الحريري إلى العربية (47) ثم ألف 50 مقامة سبها سفر التحكموني. وفي هذه المقامات قلد الكاتب أسلوب الأصل المستلهم تقليدا لبقا بواسطة الاستشهاد بالثورة. أما في المحتوى، فقد تبين أن الكاتب استلهم مقامة لابن الشهيد ذكرناها آنفا (44).

• وألف يعقوب بن إليزار الطليطلي (249) معاصر الحريري عشر مقامات سبها مشاليم لما راو ولكنها بدون بطل، درسها شرمان تحت عنوان: أفاصيص يعقوب بن إليزار الطليطلي السجعية (49).

يذكر ميلاس فليكروزا من ناحية أخرى، في كتابه: 15

poesia sagrada hebraicaespanola كتابا آخرين من كتاب يهود اسبانيا، يمكن تشبيه مؤلفاتهم بالمقامات.

• وألف مطران نسيب ابدليش شو/ ابدليش (251) سنة 1290 - 1291، محايا الحريري، 50 مقامة شعرية بالربائية ذات عشوى ديني وعظي مقسمة قسمين، سعى القسم الأول «اينوش» والثاني «ابلي»، وقد فسر بنفسه، في شرح أنجزه سنة 1316، لغتها المتكلف فيها غاية التكلف والتي تكثر فيها الملاحن الشعرية (252) والأبيات التي يمكن أن تقرأ من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين (253). وقد نشر القسم الأول من هذه المقامات جبريل كرداهي في بيروت سنة 1899 تحت عنوان

Paradisa dha edhen sen Paradisus Eden

Garima auctore Mar Ebediso Sobensis.

• لم يبلغنا أن من المقامات ما ألف باللاتينية أو الرمي ثنائية أو ترجم إليها في القرون الوسطى، ولكن من الذين هذا أن «البيكارو» (254) بطل قصص المكدين الاسبانية يشبه من وجوه عدة أبنا الفصح الاسكندري أو أبنا زيد السروجي وأن رواج مقامات المصنفي في اسبانيا، ثم مقامات الحريري خاصة، يجعلنا نفكر في تأثير مباشر أو غير مباشر للمقامة. عل أن الأهل التي أنجزت في هذا الاتجاه (255) لا تبدو بعد جازمة. وهل عكس ذلك، فقد أثبت رومو (256) أن الحدث الأساسي: Le zerrillo de Tormes في Le casa lobrêg yoscura يمت بصلة متينة إلى نادرة ذكرها الاشبيهي (257) ولكنها وجدت قبل ذلك عند البيهقي الذي قد يكون أخذها عن الجاحظ، وهكذا، فإن الطريق الطويلة المقطوعة من الفتي والمكدي، ومن المكدي إلى البيكارو، تمر على ما يبدو من المقامة. وإن هذه المسألة، مع مسألة أثر ألف ليلة وليلة كانت مؤخرا موضوع أطروحة ضخمة لمحمود طرشونة بعنوان الماهيون في المقامات العربية وقصص الشطار الاسبانية (258)، اشتملت على مقارنة عميقة بين المصدرين المذكورين سابقا وأدب الشطار الاسبانيين، واشتملت على مقارنة عميقة بين المصدرين المذكورين سابقا وأدب الشطار الاسبانيين، واشتملت كذلك على قائمة مصادر ومراجع ثرية.

هوامش:

- (1) انظر دائرة المعارف الاسلامية، وسنمره إليها في بقية النص.
- (2) شعراء التصانيف. 573 البيت 6، مقامات... أدبية.
- (3) باثت سعاد، ط. وترجمة باسي Basses، الحواشي 1910، البيت 41.
- (4) شرح ديوان جبريل، ط. الصاري، القاهرة، د.ت. 326 - البيت الأول من القطعة الثانية.
- (5) بدر التمام في شرح ديوان ابي تمام، ط. الاسود، بيروت 1347 هـ/ 1928 م، ج 1، ص 222، البيت 5.
- (6) ط. المعاجري 184، وانظر ترجمة بلك (polla) 289.
- (7) انظر د. م.
- (8) انظر د. م.
- (9) ج 2 - 333 - 43.
- (10) ت. 240 هـ/ 854 م.
- (11) مرجع الذهب ج 4 ص 441، الفقرة 1744، وج 5 ص 421 الفقرة 2175.
- (12) انظر د. م.
- (13) W.J. Prothergaard، مقامات بديع الزمان المصنفي - لندن - مدارس 1945 أسياد وأقدم CE Bosworth، لندن - ديوان 1973 - 11 - 14.
- (14) Brode sémantique sur le nom meqama, R. Blachère، المنشرق 1953 ص 646 - 52 وأعيد طبعه في Analecta دمشق 1975 ص 761.
- (15) انظر د. م.
- (16) انظر د. م.
- (17) انظر د. م.
- (18) للحسن ط. شوالي Schwally ج 521.1 - 622.3 - 4.
- (19) انظر Pellat: Arabische Geisteswelt - زوريج - شونفارت 1969، حياة الجاحظ وأعماله بركلي - لوس انجليس، 1969 - النصوص 42 و 43.
- (20) القرن 4 هـ/ 10 م، انظر د. م.
- (21) The medieval Underworld, the Basu - sates in arabic society and literature, C.E Bosworth Leyde 1976.
- (22) انظر التتالي، التيمة، دمشق 1885، ج 3 ص 176.
- (23) انظر د. م. فصل حكاية.
- (24) the genesis of the meqamat genre, A.F.L. Becton، Journal of Arabic literature 1971 ج 2 ص 1 - 12.
- (25) 329 - 384 هـ/ 939 - 994 م، انظر دائرة المعارف.
- (26) ط. زكي مبارك. القاهرة 1344، ج 1 - ص 235، ط. البجاري، القاهرة 1972 - 1953 ج 1، ص 261.
- (27) ت 431 هـ/ 1022 م، انظر د. م.
- (28) انظر د. م.

- notes sur le meqame andalous dans Hesperus - Tamou-
205 - 204 ج 9/2 ص 10.
- (61) ت حوالي 460 هـ / 1068 م. انظر د. م. . . .
- (62) بروكلان، للشيخ ج 1، ص 885.
- (63) 410 - 485 هـ / 1020 - 1092 م. انظر د. م.
- (64) ط. استبول 1331
- D. Rescher Beitrage zur meqamen - Literatur
ج 4، ص 123 - 152 ترجمة J.A., Co. Huert، السلسلة، 10، ج
(1906) 435 - 54.
- (65) 446 - 516 هـ / 1054 - 1122 م. انظر د. م.
- Les séances d'El - Aouali. textes arabes en: 6 (66)
Feure et G. Delphin dialecte maghrébin de muhammad
cabin elfi. 1. J.A.
- السلسلة 11، ج 2 (1913)، ص 285 - 310 ج 3 (1914)، ص
307 - 374 ج 4 (1914)، ص 307 - 378
- (67) انظر Prandegest ص 22 - 25 و Grasset
- Etudes sur les séances de : Hariri
(باريس 1923، 8923، بلاشير وماسنو، ص 42 - 46)،
(68) ت 505 هـ / 1111 م.
- (69) خطوط برلين ج 1 / 8537.
- (70) ت 562 هـ / 1167 م. انظر د. م.
- (71) حاجي خليفة رقم 12702.
- (72) 467 - 538 هـ / 1143 - 1074 م. انظر د. م.
- (73) انظر بروكلان، للشيخ ج 1، ص 511، وبلاشير وماسنو ص 40.
- 41، ط. القاهرة، 1312، 1325، ترجمة Rescher و Beitrag، ج 4،
ص 19 - 13.
- (74) يافوت، معجم الأدياء، ج 19 ص 133.
- (75) 489 - 568 هـ / 1095 - 1173 م. انظر يافوت، معجم
الأدياء، ج 8 ص 123 - 124، والسيوطي، البنية ص 220.
- (76) ت. 577 هـ / 1182 م.
- (77) معجم الأدياء، ج 2، ص 282.
- (78) ت. 619 هـ / 1222 م. انظر د. م.
- (79) ت. 538 هـ / 1143 م.
- (80) انظر انديم ما لا يلزم، المعادي في RIEEIM ج 2، ق 1 - 2
(1954)، ص 161.
- (81) بخصوص المخطوط، بروكلان، للشيخ ج 1، ص 543.
- (82) انظر R. Arif المرجع المذكور، ص 206.
- (83) قبلانك الطياني، ط، بسايس، اميداد تونس 1966، ص
153 - 154.

- (29) عدد 76 - ص 412 - 420 / 561 - 564.
(30) باريس 1931.
- (31) R. Blechère et P. Masnou، المختبات من اللغات
باريس 1957، ص 15.
- (32) ت 460 هـ / 1067 م. انظر د. م.
- (33) ط. وترجة بلا P. Pellet، الجزائر 1953، ص 5.
- (34) انظر د. م.
- (35) أبو بكر = 323 - 383 هـ / 934 - 993 م. انظر د. م.
- (36) للشيخ ج 1 - ص 150.
- (37) صبح الأعشى ج 14 - ص 128 - 138.
- (38) 495 - 562 هـ / 1102 - 1166 م. انظر د. م.
- (39) A. Mez - أبو القاسم . . . 1902.
- (40) انظر د. م. للشيخ.
- (41) انظر دائرة المعارف فصل حكاية.
- (42) 358 - 398 هـ / 968 - 1008 م. انظر د. م.
- (43) انظر د. م.
- (44) جنس اللغات في St. 188، ج 43 - 1976، ص 25 - 51.
- (45) الرسائل - بيروت، 1890، ص 390 - 516.
- (46) البيتية، دمشق 1885، ج 4، ص 168.
- (47) الحبري: 446 - 516 هـ / 1054 - 1122 م.
- (48) انظر د. م.
- (49) 382 - 426 هـ / 992 - 1035 م. انظر د. م.
- (50) ط. بفرس البستاني، بيروت 1951، ص 172 - 174.
- (51) J. Vernet، Literature arabe، برشلونة، د. ت. ص 114.
- (52) انظر احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت
1391 هـ / 1971 م، ص 460 - 469.
- Maqamas y risalas andaluzas، F. de la Graja (53)
- (54) ت. 405 هـ / 1014 م.
- (55) انظر بروكلان، ج 1، ص 95. وبلاشير وماسنو، المرجع
السابق، ص 39، رقم 1.
- (56) بروكلان، ج 1، ص 524.
- (57) ابن بسام الذخيرة، ج 1، ق 2 ص 273 - 288، و F. de la
Graja، المرجع المذكور أعلاه ص 63 - 77.
- (58) الذخيرة ج 1، ق 2 ص 95 - 104 F. de la graja، ص 81 -
118.
- (59) الذخيرة، ج 1، ق 2 ص 246 - 257.
- (60) 443 - 483 هـ / 1051 - 1091 م. انظر R. Arif ج 9/2،
ص 204 - 205.

- (118) ت 727 هـ / 1327 م.
(119) بروكلمان، الملحق، ج 2، ص 161.
(120) 689 - 749 هـ / 1290 - 1349 م. انظر دائرة المعارف.
(121) بروكلمان، ج 2، ص 140، والملحق 2 ص 174، 175.
(122) 725 - 776 هـ / 1325 - 1375 م. انظر ديم.
(123) بروكلمان ج 2 ط، ج، ص 65 - الملحق، ج 2، ص 5 و
J. Robson
A. Chess maqama in the Rylands Library, dens Bull
John Rylands Library
ج 36 (1953)، ص 111 - 127.
(124) ت 750 هـ / 1350 م. انظر ديم.
(125) في RIEEIN ج 2، ص 1 - 2 (1954)، 168 - 173.
(126) المرجع المذكور أعلاه، ص 173 - 199.
(127) 713 - 776 هـ / 1375 - 1375 م. انظر ديم.
(128) ملاحظات 207 - 214.
(129) ط. البادي، مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد
المغرب والاندلس، الاسكندرية 1958، ص 69 - 115.
(130) المغربي، بلغ الخطيب، ط القاهرة، ج 134-9، 149.
(131) انظر
Alattiknknown work ou politics by Issan al- Din D.M.Dunlop b al
1/8 Hatib dans Miscelaven de estudios arabes y bebraucos
54 - 47 (1959)
(132) انظر ديم.
(133) انظر R.Anef، المرجع المذكور أعلاه، ص 212 - 213.
(134) ط السقا، القاهرة 1939 - 1942، ج 1 - ص 125 - 32.
(135) الاذهار، ج 1 ص 117 - 24، وبلغ الخطيب، ط القاهرة، ج 6
ص 345 - 50.
(136) انظر ديم.
(137) 702 - 60 هـ / 1302 - 58 هـ الملحق 2، ص 148.
(138) 696 - 764 هـ / 1296 - 1363 م. انظر ديم.
(139) الملحق ج 2، ص 29
(140) 791 هـ / 1389 م - الملحق 2، ص 289
(141) ت 821 هـ / 1418 م. انظر ديم.
(142) ج 14، ص 110 - 38.
(143) انظر C.E. Borworth
A maqama on secretary ship: al - qelques hanati al - Kawa- kibal -
dumyya fi'l manaqib al badriyya
في 13505. ج 2/37 (1964) ص 291 - 8
(144) 849 - 911 هـ / 1445 - 1505 م. انظر ديم.

- (84) ت 529 هـ / 1134 م. انظر ديم.
(85) H.Darsenbourg خطوط الاسكوريال، ص 538.
(86) 502 - 575 هـ / 1108 - 1179 م. انظر ديم.
(87) ص 382 - 450
(88) انظر العبادي، الفصل المذكور، ص 162 و R. Arié، الفصل
المذكور، ص 205.
(89) ازهار الرياض، ط. القاهرة 1361 هـ / 1942 م، ج 3، ص 15.
(90) ت 576 هـ / 1180 م. انظر Arié، ص 206.
(91) ابن الأبار، التكملة، ص 407.
(92) ت 553 هـ / 1158 م.
(93) 476 - 544 هـ / 1083 - 1149 م. انظر ديم.
(94) ت 575 هـ / 1179 م.
(95) انظر ef. de la Granza المرجع المذكور، ص 121 - 128
(96) ت 575 هـ / 1179 م.
(97) ط. أهراب، في البحث العلمي (الرباط)، ص 195 - 204
(98) رقم 5 (1965) ت 587 هـ / 1119 م. انظر دائرة المعارف
(99) بروكلمان، الملحق 1، ص 783.
(100) ت 632 هـ / 1234 م.
(101) انظر يميني، تاريخ اعمال ابن العربي وتصفيتها، دمشق
1964. الأرقام 1415 و 1416
(102) ت 560 - 638 هـ / 1165 - 1240 م. انظر ديم.
(103) Beitrage, Reisher ج 4 - ص 1 - 115
(104) بروكلمان، الملحق ج 1، ص 490، ط. Beitrage, Rescher
ج 153 - 99.
(105) ت 701 هـ / 1301 م. انظر الملحق.
(106) ج 1 ص 278.
(107) حوالي سنة 672 هـ / 1273 م
(108) حوالي سنة 674 هـ / 1275 م.
(109) حوالي سنة 690 هـ / 1291 م.
(110) 661 - 688 هـ / 1263 - 1289 م.
(111) بروكلمان، الملحق ج 1 - ص 458
(112) ت 692 هـ / 1293 م.
(113) بروكلمان، الملحق، ص 445.
(114) ت 697 هـ / 1298 م.
(115) 645 - 722 هـ / 1247 - 1322 م. انظر ديم.
(116) ط. الحاريري، باريس 1282 هـ / 1865 م. تونس 1303.
بروكلمان ج 2 ص 192، الملحق ج 2، ص 255
(117) ت 734 هـ / 1334 م. انظر ديم.

(167) 1072 - 1136 هـ / 1661 - 1724 م - النظر د.م. الملحق.
د.م.

(168) انظر الآخر، المرجع المذكور ص 156 - 8.

(169) Nemoyt، المرجع المذكور، 182 - L.

(170) 1099 - 1162 هـ / 1688 م - 1749 م، انظر د.م.

(171) ت. 1174 هـ / 1760 م.

(172) ت. 1200 هـ / 1786 م.

(173) بروكلمان ج، ص 374 - 377 والملحق ج 2، ص 508.

(174) القاهرة، 1324.

(175) مخطوط، برلين 8582/3.

(176) ت. 1184 هـ / 1770 م.

(177) بروكلمان، ج 2، ص 238.

(178) ت. 1184 هـ / 1770 م.

(179) بروكلمان، الملحق 2، ص 500. و Roscher، Beitrage، ج 4،
ص 198 - 285 بحث نجد نقولا أخرى من هذا اللال.

(180) ت. 1176 هـ / 1764 م.

(181) انظر Regstreitliteratur، SBAKWITEN، CLV/4 (1908)

Steinschneider في بروكلمان، 231 Mel. Geranbourg، و بلاشير

وماستو، 48، والإحالة 2 و 4 H. Massé

Du genre littéraire (débat) en arabe et en persan، 1961، 4، Cahiers
de civilisation médiévale.

(182) مخطوط برلين، 8580

(183) 1052/18.M.† و بروكلمان ج 2، ص 283. والملحق 2، ص
392.

(184) 1106 - 79 هـ / 1694 - 1783 م.

(185) بروكلمان ج 2 ص 430.

(186) ت. 1215 هـ / 1800 م.

(187) ت. 1190 هـ / 1776 م.

(188) ت. 1185 هـ / 1771 م.

(189) انظر لغادي حودة الغزي 'الأدب التونسي في العهد الحسيني'،
تونس 1972، ص 95 - 97 و 154 - 60 من الورقي.

(190) ت. 1284 هـ / 1832 م

(191) مجلة الفكر، ج 7/25 (أيلول 1980)، ص 25 - 9.

(192) للمرجع السابق 27/3 و 6 (1982) ص 33، 9، 96 - 103.

(193) 1134 - 1200 هـ / 1721 م. الملحق 2، ص 374.

(194) 1160 - 1226 هـ / 1748 - 1811 م. الملحق 2، ص 750.

(145) أنظر Z.D.M.G. في Zu Sutu's Magamen Recher، ج 73

(1919) ص 220 - 3، و بروكلمان، الملحق 2، ص 183، 187، 197.

Nemoy و

Arabic Mss in the Yale University Library، New Haven 1956.

(146) ن ت. 914 هـ / 1508 م.

(147) بروكلمان، ج 2، ص 188، الملحق 2، ص 248، و

Nemoy، المخطوط 366، ص 140 - ..

(148) ت. 923 هـ / 1517 م.

(149) بروكلمان، ج 2، ص 73.

(150) 929 - 981 هـ / 1523 - 73 م. الملحق 2، ص 658.

(151) حوالي 997 هـ / 1589 م، الملحق ج 2، ص 383.

(152) ت. حوالي 1000 هـ / 1591 م. الملحق ج 2، ص 383

(153) ت. حوالي 1000 هـ / 1591 م.

(154) ج 2، ص 272، الملحق 2، ص 383

(155) ت. 1022 هـ / 1614 م، الملحق ج 2 - ص 486

(156) آخر ج 10 هـ / 16 م.

(157) انظر Cheikhho، مجاني الأمي، ج 6 - ص 75 - 8 و

Rydbred et M.J.L.

Young: Arabic literature in India: Two magamat of Abu Bakr al-
hadrami، 1978، 14 - 50.

(158) ط. بغداد، 1924، بروكلمان، ج 2، ص 337، الملحق 2،

ص 501

(159) 1007 - 90 هـ / 1598 - 1679 م، الملحق ج 2، ص

585.

(160) ت. 1125 هـ / 1713 م. الملحق ج 2، ص 630.

(161) ملحق ج 2، ص 601.

(162) 1050 - 1130 هـ / 1640 - 1718 م. الملحق ج 2، ص

586.

(163) ت. 990 هـ / 1582 م.

(164) ت. 1041 هـ / 1361 م.

(165) ت. 1021 هـ / 1612 م

(166) انظر الآخر، الهيئة الأدبية بالغرب الأقصى في الدولة

العلوية 1075 - 1311 هـ / 1664 - 1894 م. الرباط 1917، ص 42

- (231) لللحن 2، ص 908.
 (232) لللحن 2، ص 909.
 (233) لللحن 2، ص 909.
 (234) Rescher† ج 4، ص 116.
 (235) لللحن 2، ص 1010.
 (236) Rescher† ج 4، ص 311.
 (237) Rescher† ج 4، ص 339.
 (238) Rescher† ج 4، ص 199.
 (239) R. C. Gisle, Some aspects of modern Arabic drama War-
 1975, Studies in modern Arabic literature, ص 172 وما
 بعدها.
 (240) انظر د. د. م.
 (241) ت. 559 هـ / 1164 م.
 (242) حاجي خليفة، رقم 12716، طبعة حجرية، طهران وكاتبور.
 (243) انظر Du Genre (Débat), H. Massaf, ص 143 - 4.
 (244) ت. 1917.
 (245) Browne, ج 4، ص 349.
 (246) 1165 - 1225 م.
 (247) سنة 502 هـ / 1205 م.
 (248) انظر S.M. Steup, تريبيل ج 17 (1946) ص 87 - 100، و
 Schötenant, المراجع السابق، ج 23 (1952)، ص 198 - 202، و J. Re-
 sabat, المراجع السابق، ج 26 (1957)، ص 424 - 39، وقد ترجم Kahl
 هذا المؤلف إلى الألمانية ترجمة جزئية، انظر Literat. blatt des orient-
 13 (1840)، ص 196 - 8، ج 14، ص 213 - 5، وانظر L. Ehrensaulem
 †† Dukes، ص 1873، ص 492 ذلك قبل أن ينشره P. Lagarde، و
 1881 Grotingen, Iudae Harizau Mesamam ††، ط. 2، هاتلور، 1924.
 (249) بناية ق 13.
 (250) انظر Lévi - Roençal, Etudes d'orientalisme ج 2 - ص 281 - م.
 (251) ت. 1318 م.
 (252) Acrostiches: وهي تصائد منظومة بطريقة تيميك إذا ما
 قرأت قراءة عكسية بمجموع الحروف الأولى من أبياتها وجدت الكلمة
 الكهولة موضوعا للقصيدة.
 (253) انظر Littérature Syriacque, chabot باريس 1934، ص
 141.
 (254) Le pizaro.
 (255) خاصة من طرف - Menendes pe- Origines de la novela,
 Del Lazarillo a Quevedo، و 65 وما بعدها، ص 1، ج 1943، ص
 A.G.P. مدريد 1946، ص 3 - 9.
 (256) Langues néo-latines - Notes au lazarlillo A. Rumeau (256)
 عدد 172 ماي 1965
 (257) المستطرف - الترجمة. ج 2 - ص 670.
 (258) تونس 1982.

- (195) 1174 - 1232 هـ / 1817 - 1760 م. لللحن 2، ص 875.
 (196) الأخضر، المرجع المذكور آنفا، ص 282.
 (197) ت. 1214 هـ / 1799 - 1800 م.
 (198) النص في البحث العلمي، ج 2/8 (1396/1976) ص
 166 - 72.
 (199) 1147 - 1249 هـ / 1734 - 1833 م.
 (200) الأخضر، ص 323.
 (201) 1211 - 94 هـ / 1796 - 1877 م. انظر د. م.
 (202) خطوط الرباط. DE.
 (203) الأخضر ص 343 - 5.
 (204) ت. 1250 هـ / 1824 م. بروكلمان الملحق 2، ص 720.
 (205) 1217 - 70 هـ / 1802 - 53 م.
 (206) انظر بروكلمان، ج 2، ص 498، الملحق 2، ص 786 د. م. ج.
 الألو.
 (207) انظر: البصري، نبذة العراق الأدبية - بغداد 1365 هـ /
 1946 م. ص 230 - 4.
 (208) 1800 - 1871 م. انظر د. م. البازجي.
 (209) انظر أيضا بلاشير وماسون، ص 49 - 50.
 (210) لللحن 2، ص 758، و ج 3 ص 379.
 (211) لللحن 3، ص 338.
 (212) ت. 1307 هـ / 1890 م. انظر د. م.
 (213) بروكلمان الملحق 2، ص 475، والملحق 2 ص 722.
 (214) لللحن 3، ص 85.
 (215) مخطوط الموصلي، 299.
 (216) آخر القرن التاسع عشر المسيحي.
 (217) 1242 - 1308 هـ / 1826 - 1891 م. انظر د. م.
 (218) انظر جبر عبد النور، دائرة المعارف ج 7 ص 172.
 (219) 1866 - 1930 م. انظر د. م.
 (220) انظر قائمتها في Beizunge zur neurebeschen literatur, G. Wid-
 4، ج 4، Wt† (1954)، ص 57 - 126، و H. Pérd† في Mélanges
 †† Massignon ج 3، دمشق 1957، ص 233 و Katarev, Pisatelli† Egypta
 ج 20، موسكو، 1975، ص 157 - 9.
 (221) 1872 - 1932.
 (222) انظر H. Pérd† في H. Kostarev. (4 - 1943) B.ET. GR X
 المرجع المذكور أيضا ص 7104.
 (223) انظر رغم ذلك مجلة المباحث التونسية، عدد 31.
 (224) 1876 - 1940 م. انظر د. م.
 (225) ج 2، ص 83 - 86.
 (226) المرجع السابق، ص 123 - 9.
 (227) بروكلمان، الملحق 2، ص 906.
 (228) لللحن 2، ص 908.
 (229) Beizunge, Rescher† ج 4، ص 328.
 (230) المرجع السابق ج 4، ص 335.

الحق والجنون في التراث العربي

أحمد الخصوصي

من الظواهر التي أثير عليها استقراء بعض المواطنين من التراث العربي ظاهرة الحق والجنون إذ تردد ذكرها وتناثر اخبارها في المؤلفات على اختلاف اتجاهاتها وتباين حقوقها المرفوعة.

ولعل مما يجفز الرغبة في مثل هذا الموضوع ان الظاهرة المتصلة به - فضلا عن طرافة منحاسها - تطفح دلالات وتزخر ثراء.

ومما يدعو الى الحرص على دراستها فضل حرص ان هذا الحقل الذي يكاد يكون بكمرا (1) - على تعدد جوانبه ووفرة مضامينه ودقيق آلياته وجليل وظائفه - لم يلتفت اليه الالتفات المنتظر ولا حظي بها يستحق من عناية الباحثين، فلم ينتفض عنه غبار الترك ولا انقشعت عنه سحائب النسيان.

وقد اقترن الحق والجنون اقترانا طبيعيا من جهة ان حقلها الدلاليين متداخلان آنا متلاسان آونة مثلما تدل على ذلك اصولها سواء طبقا لما تشهد به معاجم اللغة (2) او وفقا لما يقدمه التعريف الاصطلاحي باعتبار الحق نقصا في العقل والجنون فقدا له (3).

وقد لقي المؤلفون وهم لا يكادون يفرقون بين الحمقى والمجانين (4) ولا يميزون التمييز الصارم بين مفهومي الحق والجنون (5) فهم يجمعون في غير حرج هؤلاء وأولئك ويعوضون في غير ارتياب هذا المفهوم بذلك.

من هنا يحسن المرء أن يتبع في هذه الدراسة حركة مراوحة دائبة بين القطبين المشار إليها خاصة أن بينهما صلات تتعلق بالحقول اللغوية وميادين التعامل ومجالات التأليف. فما هو مفهوم الحق والجنون في الأدب والحضارة؟ وكيف تناولها الأثر العلمي؟ وما هي الصور التي خرج فيها الحمقى والمجانين وكيف كانت معاملات الناس لهم ممارسة وتصورا؟ وفيه وظفت ظاهرة الحق والجنون؟

سنحاول أن نجيب عن هذه المسائل إجابات مجملية لا للتنوع بها غرضا والرضى بها مآلا، بل لتجاوز

وفضلا عن ذلك، لم يتحد الحق والجنون في المطلق فقط ولا اتلفا في السيرة فحسب بل تطابعا في المال أيضا حين وظف الأمران توظيفاً متحداً الأهداف.

ولئن وقفت منها الحضارة العربية الإسلامية موقفين متباينين في البدء، (6) فإنها لم تلبث - بفعل ما حدث من تغير وحكم ما حصل من تطور - أن وحدت موقفها منها فاحتضنتها سوياً (7) بعد أن كانت تمتهد في إبعاد الحمقى وتحرص على تقريب المجانين.

الاجتماعية في عمومها ومناخهم الثقافي بصفة خاصة من الدواعي التي حلتهم على عدم التسامح في ما يتعلق بعدد من العيوب والنقائص من بينها الحق. فقد كانت حياتهم - في مجملها - تتطلب منهم الكثير من الحصل والفضائل كالقنعة واليقظة والذكاء والقوة والشجاعة والحمية والغيرة والأنفة والنجدة والحزم والقدرة والمبادرة والعزم والمضاء في الأمور.

وكان ظاهرة الحق - باعتبارها مناقضة للخلل المتقدمة أو مانعة لإجرائها - قوبلت بقدر من العف يشي به السجل اللغوي وينم عنه. فكان موقف العرب حاسما في قوته متشددا في صرامته فقد قبح منظر الأحمق رؤية ورؤيا وكره مظهره وشتت أفعاله وأدبت صفاته ولعنت أخلاقه، وبدا العرب - في تعظيمهم للمساكين الحق الكثرة ومطاردتهم لصفات الأحمق مختلفة المستويات وإرسالهم للأحكام المهجنة المحقرة - وكأنهم ينافون كثيرا ويعيبون مليا.

وكانهم - لفرط تفضيلهم لهذه الظاهرة وشدة تفضيلهم لمظاهرها تصويرا وتقويما - يشتمزون من كل خلل ويتغززون من كل نقص، وإذا بهم - لتحفز حواسهم وحساسية أذواقهم وتنبيه مداركهم وانتقادهم لكل المظاهر المعيبة - يشترطون على أنفسهم الشروط الصعبة ويشددون في حق ذاتهم التشدد القاسي وكانهم يحرصون الحرس الذي لا مزيد عليه على أن يسلم الفرد من صفات الحق البغيضة ويسلم من عيوبه المشنوعة ويتقي نقاوة تامة من أدوار الحيوان ويصفو صفاء كليا من نقائص البشر ويتجرد لمعانقة صورة الإنسان المنشود الذي يجمع - في تناسق فريد وانسجام عجيب - قوة البطل وشجاعة الأليس ومروءة الكريم وحسد الذكي وإلهام البقري وسمو الملاك.

وكان العرب يودون جعل الكمال المطلق جسما

ذلك وإدراك ما تنطق به من معان وما تحفيه من مواقف فمن مطاعنا - في هذا المقام - أن يتعدى غرضنا دراسة الظاهرة وتحليل عناصرها واستيضاح جوانبها وتفسير آلياتها لينطلق بنا التأويل إلى استكشاف ما أمكن من سمات الحضارة العربية الإسلامية واكتناه ما تيسر من معرفة حقائقها خاصة وقد ظلت مواطن منها يكتمها الإهمال ويلغها الغموض، فبقدر ما نسعى إلى تحديد معالم هذه الظاهرة الاجتماعية في صلب المجتمع العربي الإسلامي نرسم إلى ترميم ما اختص به سلوك الضمير الاجتماعي إزاء هذه الظاهرة وتبرز به تصوراتنا ونعني بذلك نوع تفاعل العقلية العربية الإسلامية مع نموذج من الفئات الخارجة عن المألوف ذلك أن الظاهرة الاجتماعية تنمو عادة وتتطور وتتجدد معلما وفق إحساس الجماعة بها وتفاعلها معها.

وقد قادنا ذلك إلى أن اطلعنا على ما أمكن من معاجم اللغة وأجلنا النظر في القرآن وتفسير المفسرين والسنة وآراء الفقهاء وتصفحت ما تيسر من آثار العلماء وكتب التاريخ وتلبشنا بعض التلخيصات التي تعلق الأمر بأهميات كتب الأدب يحدونا في ذلك السعي إلى جملو ظاهرة الحق والجنون ومحاولة الوقوف على دلالاتها المحتملة فتبين أن غزارة الألفاظ الدالة على معاني الحق وشراء المعجم العربي⁽⁸⁾ في التعبير عن هذه الظاهرة من الأمور التي تلفت الانتباه ويستدعي تأويلا يتعدى التبريرات اللغوية المتعددة⁽⁹⁾ ويتجاوز التفسيرات الآلية المعتادة.

وأهم ما يمكن استنتاجه هو أن العرب أخفوا أخفا بها يتصل بالحق وشغلوا بمظاهره وعنوا بمعانيه إذ أحسوا بهذا الأمر إحساسا حادا أننا ووعوا مفهومه وها راقيا آونة.

ومن الجائز أن تكون بيئتهم الطبيعية وظروفهم

عجسا تتوازن فيه الخلال توازنا دقيقا وتأنف فيه الحصال اتلافا غريبا حتى يعانق الإنسان المثالي صورة وجوها وكأنها شغلهم الشاغل وهاجسهم الأكبر الإنسانية في أنصع حللها والكهال في أجمل مظاهره والمطلق في أرحب أبعاده والمثالية في أبهى صورها.

عل أنه بقدر ما قبحت الحق حواسهم ومجنه أذواقهم وحطت تقديراتهم وأدانتهم أحكامهم لقي الجنون بخلاف ذلك. وقد تحمل هذا الأمر خاصة في ضصور الأحكام الاجتماعية التي يمكن أن تطلق على الجنون وغياب المعايير الأخلاقية التي يجهز أن تقاس بها أفعال المتهوه وتقدر بها قيمته. فامتنع الناس من إطلاق ألسنتهم في المجنون وتعفهم من تعيره من الأمور الدالة على تحفظ وتسامح كثيرا ما يرتقيان إلى مرتبة الرأفة والإشفاق. لكن الأغرب مع ذلك كله أن يستقبل الجنون - أن على مستوى المشاهدة - على مستوى التمثيل - بأنصاء من الرهبة والمهابة، وهذا الأمر راجع إلى ذات المنطق الذي حكم تحملهم لمفهوم الحق وتعاملهم مع مظاهره. فالمجنون - إذ يتصل في معقولهم بعالم الغيب فيطرق عددا من أبواب القدر ويكشف جملة من أنغاز الكون - يعرف ما لا يعرفون ويفقه ما لا يدركون، لذلك لا يجدون بدا من تقدير ما له من ملكات إدراكية وطاقات إلهامية، ولذلك أيضا يقفون من الجنون موقفا فيه نصيب من الرهبة وقدر من التقديس لما له من طابع مثالي يكاد يلامس حدود المطلق.

وقد كان الحق والجنون موضوعا من مواضيع النشاط العلمي عند العرب، اهتم به العلماء اهتماما مخصوصا فوضعوا له مصنفات تنزع إلى ضبط الأسباب الموضوعية وتشخيص طرق تضمن التوقي ووسائل تكفل العلاج، لكن تأرجح هذه الظاهرة بين العوارض المادية والخصائص النفسية العقلية حال دون

توصلهم إلى تشخيص سبل العلاج تشخيصا يضاهي ما انتهوا إليه في سائر الأمراض والعلل، كما أن وسائل العلم المحدودة - وإن اعتمدت التجربة الإختبارية - ظلت عاجزة بعض العجز عن الإلمام بهذه الظاهرة لإلمام المتقين والإمساك بناصيتها إمساك الوثائق وإخضاعها للإخضاع التام لقواعد العلم المبسوطه ونظمه الصارمة.

ومما ساعد على عدم الإهتمام بهذه الظاهرة الإهتمام المطلوب - على المستوى الطبي - إختلاف مثل هذه العلة عن سائر الأمراض في تصوّر الضمير الاجتماعي إذ هي دون بقية الأدوية خطرا وتهديدا للبقاء خاصة والضمير الاجتماعي يتعامل مع مثل هذه العلة تعامللا أقرب ما يكون إلى الحسية.

ومعلوم أن الإهتمام بالأمراض يزداد إرتقاء كلما تطورت المجتمعات وتشعبت فروع الإختصاص العلمي ودقت مواضعه، ولعل معالجة الأحق والمجنون لم تكن من أولى مشاغل الناس الصحية والاجتماعية.

ولئن ضمّر التصور العلمي لمثل هذه العلة بعض الضصور وتقلص التعامل الموضوعي معها بعض التقلص أحيانا فقد تركا المجال للتصور الغيبي كي يفعل فعله ملء الفراغ المعرفي فكان أن أنزل المجتمع المجنون خاصة - في أفعاله وأقواله - منزلة وسطى بين العالم المنظور والعالم غير المنظور فانفتح الباب لمظاهر من التأويل لم تلبث أن أسست حول المجنون جملة من المواقف الاجتماعية رجعت صداها كنب الأدب.

أما في ما يتعلق بالتعامل في بعده الإجرائي والتمثلي، فقد خرج الأحق في صور قبيحة كأشد ما يكون القبح - إن في الشكل وإن في الجوهر - وقد أظهرت ذلك - زيادة على ما حفل به السجل المعجمي - الكنايات والأمثال والأشعار وأبرزته حكم الحكماء

ووصايا الرعايا ومقولات الفلاسفة وسخرية الأديباء ومواقف العقيدة - سواء بالتصريح أو بالتلميح - فألقي الحقم وكأنه سبب يسبب بها الناس ولعنة تنزل بالإنسان وذويه .

لذلك كره العرب أشكال الأحق وعافوا تصرفاته وألفوه لا يصلح لشيء ولا تتمثل فيه أدنى خلة حتى لكان وجوده العبث عنه إذ موته خير من حياته، ولذلك أيضا إشماز منه الراي واستقله المجالس ويرم به المرافق ونفر منه المؤاخي وأعرض عنه السليم وهجره العاقل . وهذا الموقف - خلافا لظاهر الأمور - بليغ في تمجيده للعقل صريح في تشريفه للفكر باعتباره عهاد الحياة البشرية وقوام الإجتماع الإنساني .

على أن طبيعة المعاملة لا تلبث أن تقلب إنقلابا حين يتعلق الأمر بالمجنون، فمن المفارقات الظاهرية أن يقدر المجانين أحيانا غاية التقدير فقد كانوا يقابلون بالرفق والملاطفة حيناً وبالإشفاق والمطف حيناً آخر وبالرهبة والتقديس في أحيان كثيرة وذلك مع مراعاة التفاوت في أنواع المعاملة بين الأفراد والفئات والميئات .

على أنه مهما يكن هذا التفاوت فإن أحط درجات تخالف تمام المخالفة ما كان يعامل به المعانيه في الحضارة الغربية مثلاً، فقد كانوا في العهد الكلاسيكي يساطون (10) ويطردون من أماكن ويمنعون من أخرى باعتبارهم غير طاهرين، (11) وكان الناس يجردون في التخلص منهم بشئ الوسائل (12) ويجتهدون في ابتعاد الطرق المتنوعة لإفرادهم وإبعادهم، (13) وفضلا عن ذلك ففي الجنون - على مستوى الإجراءات والتمثيل - وكأنه وريث طبيعي لمظاهر من الشرور والمعنات (14) .

ومن عجب حقا أن يقلب الجنون إنقلابا كلياً في الحضارة العربية فإذا به يتنقض تعريفه الإصطلاحي

باعتباره عدم العقل ويدرك - وإن إدراكاً غامضاً - وكأنه إرتقاء في درجات العقل المطلق إذ يتجاوز العقل البشري تجرداً وإشعاعاً وصفاء رؤياً لاكتناء الغاز الكون وأسرار الغيب .

وأما في ما يتصل بالتوظيف فقد تنوعت طرق توظيف الحقم فشمّل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية إذ استغله الناس لخدمة الصراعات الاجتماعية والدينية والمذهبية باعتباره قيمة مرذولة وفرعا من فروع المثالب واستمد منه الأديباء الصور المضحكة والمعاني الساخرة بها فيه من حق واستحقاق وتحقق .

ولكن أدى الحقم وظائفه الحضارية الآتية فإن روايته وتكوينه مكنّا أجيال الأديباء من رصيد نصي معتبر حققوا به زمامها الوظائف الإنشائية الفنية، فما كان مؤثراً في عالم الأشياء صار مؤثراً في عالم الكلام وما ابتكره الناس لتحقيق مآرب سياسية أو ذاتية غدا طرفاً ونوادير متجردة لأداء نبيل الوظائف من إضحاك وتسليه وإمتاع، وصارت النماذج الاجتماعية التي نسبت إلى الحقم أبطلالاً لقصص معينة ورموزاً لأدب مخصوص، من هنا لم يعد جمهور القراء مهتماً بقيمة النصوص الإيديولوجية بل أضفى معنياً بدرجاتها الفنية .

وأما الجنون - أو بوجه آخر ادعاء تعطيل العقل هذه الآلة التي تنظم مظاهر التواضع الإجتماعي لغة وعقوداً وعادات وأخلاقاً وغير ذلك من الأنظمة الثقافية - فإنه يجعل صاحبه في حل مما يشده إلى مثل تلك العقود الإجتماعية، وبما أن من هذه الأنظمة ما يقيد حرية الأفراد والفئات أحيانا فإن الضيق بها يجعل على البحث عن سبل للتخلص منها أو الإحتيال عليها .

ولما كان الفكر القديم عاجزاً معرفياً عن استبطان ما

أمر الحق حين سخر السخر ذاتة.

وقد أدركت العادة المتجمعة هذه المرحلة من الاستقرار بعد أن تخلت - حسب أنواعها - عن وظائفها الأولية. فقد زالت الحاجات الآتية وأفلت الدواعي الظرفية فخلعت العادة أكسبتها المتنوعة وليست ثوبها الأدبي الموحد وأقبل عليها وأضعو الكتب إقبالهم على أئمن معدن وأشرفه وراحوا يوزعونها أحكم توزيع على أجزاء تواليهم وفصلوها تغذية لفكر القارئ وترويحاً عن نفسه ومداداً لنشاطه.

بلغته الثورات الاجتماعية في العصور الحديثة في مجال حرية التعبير فقد كان ادعاء الجنون أحد الحلول التي أتيت له والحقوق التي حلّ له أن يستريح فيها هاتنا مطمئناً، وإن كان هذا الحل - في أغلب الأحيان - فردياً مهملاً لا يؤدي الدور المرجو خطراً وتهديداً فإنه مثل - بشكل من الأشكال - متفهماً رحيماً لمحافظة مكتومة وتعبيراً نابضاً عن ضمير الجماعة.

وأياً كانت أشكال توظيف الجنون ومستوياته فإنها سارت كلها لتصب في مصب واحد هو الحقل الأدبي وتوظف توظيفها النهائي في مجال التأليف تماماً كما كان

هوامش

(4) الجاحظ، البيان والبيان، 2 : 225

(5) السيابري، عقلاء المجانين، 13

(6) انظر على سبيل المثال باب ممدوح الطفل ودم الحق (الراغب الإصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، 1 : 13)

(7) انظر مثلاً مسألة الخليفة الشوكلي لأي العبر وهو المؤثر على الحقوقي (ابن المظفر، طبقات الشعراء، 452)

(8) ولعل إحصاء الألفاظ الحاملة لعمى الحق المختلفة - في لسان العرب - فكان عددها قريباً من أربعمائة لفظاً، على أن هذا الإحصاء لم يبلغ من الدقة أقصى درجاتها.

(9) من الأسباب اللغوية التي ساهمت في ازدياد عدد المفردات - وإن كان ازدياداً محدوداً - يمكن أن نذكر تعدد الصيغ الصرفية المختلفة الحاملة لأوجه لكس الواحد، ومنها ما يرجع إلى عمليات القلب، ومنها ما يرمي إلى تعدد اللهجات ومنها كذلك ما يرد إلى عمليات الإتياع.

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21 (10)

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21 (11)

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21 (12)

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 16 (13)

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 18 (14)

(1) لم يسبق - حسب ما وصل إلينا - أن طرق هذا الموضوع طرقاً سهل على مرتاده تباركه إذ لم يقع بين يدينا بحث يتجسّس الحقل بالدرس إلا ما كان من بعض الملاحظات أو الفصول التي لا يمكن أن يستند إليها المستند أو يعتد بها المقتد، منها مقال إبراهيم أبي شوق وعنوانه «مقاربة تاريخية لقراءة علاقة الشق بالجنون في تصوف ابن عربي» (مجلة الوحدة، عدد 49، أكتوبر 1988 ص 211 - 217) وقد تناول الجانب اللغوي حتى لم يكد يزيد على ما ورد في المصاحف، ولم يلت مؤلفه - بحكم الغرض المعروض - أن يلجأ إلى سباب لا يمت إلى موضوعنا بصلة تذكر ومنها أيضاً الفصل الذي كتبه مصطفى كمال التازي وعنوانه «موقف الإسلام من إدماج التخلف في الحياة العامة» (من كتاب جوابات من الحياة الاجتماعية في الإسلام ص 257 - 278). وقد أراد فيه صاحبه تناول جانب حضاري بالإستناد إلى العديدة فجاء الموضوع عامساً صعباً لا يثني إذ وقع إدراج الأحمق والمجنون كلها في حكم «الضعيف» في محاولة ليان موقف الإسلام من التخلفين لغياً.

(2) انظر مثلاً في لسان العرب سواد : أست وشول وعدم وفند وقرب ولوت وهبت ومع.

(3) ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، 22

ملاحظات حول الخلفية الفكرية لحركة المقاومة الشعبية

سعيد بغيرية

كتب لوسيان فالرو Lucien Fefvre في مقدمته لكتاب «ثلاث محاولات في التاريخ والثقافة» (1) : «إن التاريخ بصفته علم الانسان فهو يدرس في الزمن والفضاء التغيرات التي ترسم الاختلاف بين الأفراد والمجموعات ولا يهمل اي جانب سواء الاقتصادي او سياسي او ديني او فني جمالي وفلسفي».

ونحن في كتابة وقراءة تاريخ الحركة الوطنية تعودنا على فجوة خطيرة تكاد تترسخ في ذاكرتنا وهي تتمثل في التناقض عن جانب المقاومة الشعبية وخاصة في شكلها العنيف تجاه المستعمر وهو الجانب الذي يهملنا هنا وكذلك التناقض عن الخلفيات الثقافية والفكرية التي كانت بمثابة الوازع والضمير الخفي الذي غذى هذا النوع من المقاومة . ولست ادعي هنا اني اكتشفت شيئا جديدا او سبقت الى امر لم يتناوله غيره من الباحثين بل اني اطمح الى المساهمة في إثارة الفضول لمزيد البحث في هذا الجانب من تاريخ الكفاح الوطني والفضول والتساؤل يؤديان حتما الى المعرفة .

ولئن خلدت الذاكرة الشعبية بشعرها ورواياتها وقصصها بعض ابطال المقاومة الشعبية مثل الدغياجي ومصباح الجربوع والجرجار وغيرهم فان اسماء العديدين لا تزال مجهولة وتثير التساؤل مثل حسن البناني ومنصور الموش وابراهيم ساسي... ولكن عرفنا هؤلاء المقاومين وبطولاتهم فاننا لا نزال في حاجة الى اكتشاف الجوانب المظلمة في ملاحهم مثل الارضية الفكرية والثقافية التي كانوا يستندون اليها وينطلقون منها.

وعند دراستنا لتاريخ المقاومة الشعبية منذ بداية الاحتلال وحتى سنة 1956 فاننا نجد فترات مختلفة تارة تشد فيها المقاومة وتارة تخفت او تغيب تماما . كما اننا نلاحظ اختلافا في الاساليب والاصول والموقع والخطط . ومن الطبيعي ان توجد مثل هذه التحولات او التغيرات نظرا لعوامل مختلفة سنحاول الوقوف عندها وربطها بظرفيتها عمليا وعالما . وانطلاقا من ذلك فاننا سنحاول استقصاء الخلفية الفكرية والثقافية

للمقاومة وستعتمد على تحديد مراحل ثلاث عرفت انطا مختلفة للمقاومة حسب التقسيم الزمني التالي :

(1) 1881 - 1914

(2) 1918 - 1939

(3) 1929 - 1956

ولا بد من الاشارة الى ان جل الجامعيين الذين قدما بحوثا حول تاريخ الحركة الوطنية لم يعمروا الاهتمام الضروري للجانب الفكري والثقافي

والمغاربية والعربية بشكل عام وهو ما يمثل خصوصية
لعلها ساهمت وتساهم في إثارة الحوار وترسيخ ما
نسميه اليوم الهوية.

(I) 1881 - 1914 :

الجهاد ضد النصارى والكفار

عندما غزا الجيش الفرنسي البلاد التونسية في 24
أفريل 1881 كان يعتقد انه يقوم بجولة عسكرية
واستعراض لقوته سيؤدي وبكل سهولة الى احتلال
تونس الا ان ردود فعل التونسيين اجبرت المستعمرين
على اعادة حساباتهم وطلب الامدادات الجديدة
ولن تخضع الايالة الا سنة 1883 (4) وبرغم اقتصار
موقف السلطة على الاحتجاج الدبلوماسي الفاتر فان
حركة مقاومة واسعة انتشرت في البلاد بصفة عفوية
وتلقائية وشكلت سلطة مضادة شعبية ساهمت على
الاقل في ان تعرقل عملية الاحتلال واحراز بعض
الانتصارات :

- كان يوجد في جهة الوسط الغربي القائد علي بن
عمار.

- القيروان : القائد حسن مسعي وعلي بن عمار

- القيصرين القائد الحاج حراث.

- قفصة محمد بن يوسف

- صفاقس محمد كمون ومحمد الشريف.

- قابس علي بن خليفة.

وانتشرت في جل المناطق نواتات لمقاومة شعبية
عفوية خلدت معاركها الذاكرة الشعبية بالشعر
والقصص ووضعت في نفس الوقت الحجر الاساسي
لموقف وطني شعبي عنيف سيصبح معطى دائما
يتواجد الى جانب النضال السياسي حتى 1956.
وقد اتخذت هذه المقاومة اشكالا مختلفة منها

والخضاري لان البعض يعتقد ان مرد ذلك هو الجهل
والامية المنتشرة في صفوف السكان التونسيين
والمغاربية عموما في القرن 19 وما قبله. الا ان الامر
الذي يبعث على التساؤل هو وجود قيادات من
المثقفين والمثقفين لحركة المقاومة في هذه الفترة مثل
عبد القادر الجزائري وعلي بن غدام. والحقيقة ان
المجتمع التونسي او الجزائري في هذه الحقبة اعرف
ثقافة متأصلة لها جذور عميقة مهما كانت تعبيراتها بل
ان النجع المتنقل تصاحبه خيمة للمدرب او المدرس
ويحافظ على الكتب مثل الكثر (5).

وقد اراد الاستعمار ان يوهم التونسيين والجزائريين
والمغاربة ان ثقافتهم الساذجة الخالية من كل سند
اقتصادي وسياسي واجتماعي لم تعد تمثل سرى
فلكلورا وبقايا مشوهة لثقافة قديمة منهجرة وان
قانونهم الإسلامي - الشرع ليس إلا عبادات وان
صورة العربي عبارة عن حفنة من الاخلاق وان
ديانتهم هي اقرب الى الوثنية وكان الهدف من ذلك
تخفيف الثقافة المحلية والوطنية التي مورست في ارقى
اشكالها ضد الشعب الجزائري وخاصة بواسطة
التهمير الاجباري والنشريد القسري (3) الا ان
التهميش الذي لحق الجوانب الثقافية والفكرية جعلها
يمثلان الملاجئ والمعادن التي لن تنفي حتى وقت
متاخر من الاحتلال ومنها استمدت المقاومة الشعبية
القوة والاستمرارية.

واود ان اورد ملاحظة اخرى قبل ان نمر الى صلب
موضوعنا وهي تتعلق بتناسي العامل الثقافي
والخضاري والفكري في جل الدراسات التي عرفتها
الجامعة التونسية حول تاريخ الحركة الوطنية والتركيز
الواضح على الجوانب الاقتصادية والاجتماعية التي
لعبت دورا بارزا بدون شك لكن العامل الثقافي
الفكري كانت له مكانة متميزة في المقاومة التونسية

المواقف الفردية ومنها التمرد الذي اقرته القبائل والعروش اثر «خلق» او اجتماعات عقدتها بحضور اصحاب الحل والعقد (5) كما ان بعض الجنود فروا من بين عساكر الباي والتحقوا بالمقاومة وثارت بعض المدن وخاصة صفاقس وقابس اين حصل تحالف بين القبائل والحضر الذين تميزت علاقاتهم عادة بالتوتر.

وفي ظل ميزان قوي غير متكافئ استطاع الاحتلال الفرنسي اغتصاب البلاد وبدأ بتفرض لعمليات النهب المنجمي والاقتصادي والزراعي وقد ادى ذلك الى قيام حركة مسلحة عفوية سنة 1907 في جهة القصيرين بقيادة علي بن عثمان (احتجاج على حلول المميرين).

وعند اجتياح الاستعمار الايطالي للقطر الليبي سنة 1914 عرفت البلاد التونسية حركة تضامنية واسعة شاركت فيها جريدة «الاتحاد الاسلامي» التي برأس تحريرها الشيخ عبد العزيز الثعالبي (6) وباندفع المتطوعون من قبائل الجنوب خاصة : المحاميد والحوامد وورغمة والمرازيق الى الانخراط في الكفاح المسلح ضد الايطاليين. وفي نفس السنة تقريبا شهدت تونس معركة الجلاز الشهيرة التي رفضت من خلالها الجباهير التونسية الحضور الاستعماري ورأت في تسجيل المفرة في 26 سبتمبر 1911 استفزازا لمشاعر التونسيين اذ تصبح هذه الارض من انظار المحاكم الفرنسية .

وفي يوم 7 نوفمبر 1911 حدثت المصادمات مع الجندرية والجيش الفرنسي وادت الى اعلان الحكم العرفي وسقوط الشهداء واعتقال العديد من المواطنين واعدت المناضلات الشاذلي القطاري والثوري الجرجار بالمقصلة في ساحة باب سعدون ونفي مناضلون عديدون الى جزر الكاراييب .

والملاحظة الاولى التي نسوقها هنا تتمثل في بروز الحركة التضامنية العفوية التي انتشرت في البلاد وهو

تعبير عن مشاعر مشتركة حول محنة فرضت التناوب والتحالف وهو ما يترجم عن نضج في الوعي الشعبي وهذه المستويات من التنسيق ومحاولات الاجماع تشكل في نهاية الامر ما ساء بعض المؤرخين عصبية الالتحام ونسبهم نحن ردة فعل شعبية على خطر خارجي داهم يهدد مصالح المجموعة وينسبها تناقضاتها الداخلية التي تصبح ثانوية تماما. ومن طبيعة الامور انه لا يمكن الحديث في هذه الفترة عن تضامن ثوري او وعي ثوري بالواقع خاصة وقد سبق ان عاشت البلاد نمطا من هذه الانتفاضات الظرفية سنة 1864 .

وهذه العصبية غير قادرة وحدها على التعبير عن نسج وطني متكامل كما انها تؤكد بجلاء عدم توصل الدولة آنذاك الى التناغم مع الشعب بل ان هذه الحركات كانت موجهة ضد الدخيل وضد خيانة الباي الذي رفض اقتراح الشيخ العربي زروق الداعي الى المقاومة (7) وداعية في ذات الوقت الى الجهاد ضد الكافرين النصارى . وبالنسبة للمسلمين التونسيين فان الاستعمار الفرنسي كان غزوا من طرف المسيحيين (8) وبهذه الصفة فان المقاومة تكتسي صفة دينية حضارية باعتبار دفاعهم عن ارض اسلامية يحتلها النصارى وبذلك يكون القضاء الذي يدافع عنه المقاومون واضح الحدود لانه يتمثل في الايالة التي وقع غزوها اما بالنسبة للجزائر وليبيا فقد وقع التعبير عن التضامن او تكريسه فعليا وتونس بالنسبة للمقاتلين جزء من الامة الاسلامية المهددة ولا بد من التضيق هنا بين اسلام السلطة الذي تحاذل وقبل الامر الواقع واسلام العامة الذي رفض الاحتلال وتبنى المقاومة العنيفة مثلما تجسد الامر في حادثة الجلاز . ويمكن القول (9) بانه توجد ثقافة اسلامية شعبية متأصلة لها صبغة شفاهية تتكون من ملاحم وبطولات قادة الفتح وتجد هذه الملاحم والشجاعة والتطوع

للأفراد والقبائل وهناك حتى الاخائي التي تذكر روح المقاومة وتحث الجهاد.

وجمّل هذه المعطيات الثقافية الحضارية والسلوكات الفردية والجماعية تشكل في نهاية الامر الايديولوجيا التي استندت اليها حركة المقاومة الشعبية في اطوارها الاولى والتي ترددت ضمنها كلمات وعبارات تشكل مفاتيح هذه الايديولوجيا مثل الرومي - القاوري - النصاري - الكفار - الخيانة - باع الوطن الخ. . .

وبصفة عامة فان المرحلة الممتدة بين الاحتلال والحرب العالمية الاولى شهدت ميلاد نمط المقاومة العنيفة والغفوية وكانت عناصرها الفاعلة من القبائل وبعض الحضر والجنود الفارين من عساكر الباي وكانت اسبابها صدمة الاحتلال التي لم يتقبلها السكان برغم تدهور الاوضاع بالايالة منذ نهاية القرن 19 كما اننا لاحظنا ردود فعل عن نزاع الملكيات وتقديم المعمرين. وبرغم النشاط المكثف للحركة السياسية والصحفية والجمعياتية في بداية القرن فقد ظلت إيديولوجيا المقاومة ذات مراجع فكرية وثقافية مستقلة عما انتجه المثقفون آنذاك.

(II) 1918 - 1939 :

ثنائية الايديولوجيا

ابتداء من سنة 1914 تاريخ اندلاع الحرب العالمية الاولى وقع تحجير كل عمل سياسي تونسي الا ان ذلك لم يمنع من ظهور بعض المقاومة المسلحة سنة 1916 و 1917 وكانت الاربعين سنة تقريبا التي مرت على حلول المستعمر قد مكنته من التغلغل والتمكن من مواقع استغلال مالي (الاستثمار) وزراعي (المعمرون)

واقتصادي (تهب منجمي) وحتى ثقافي اذ ان قطاعات معينة من المجتمع تبنت الذوق ونمط العيش الاوربي. وقد بدأت النخب الوطنية تدرك مدى خطورة هذا التغلغل الاستعماري فسمت الى الانظام في جمعيات وانبعث الحزب الدستوري التونسي بقيادة الشيخ عبد العزيز الثعالبي وكان بمثابة حزب الوطنية التونسية (10) الذي يبحث هذه الوطنية عن مستندات تاريخية وقد عبر عن هذا الملمح الثعالبي في كتاب «تونس الشهيدة» عندما طالب بدستور تونسي و برلمان ديمقراطي واكد على وجود امة تونسية. ومن هنا يتضح المنحى الجديد الذي سيطر على المقاومة باشكالها المختلفة وبتبين الانغماس السياسي المطالب للعمل الوطني الذي سيطر على اسلوب الكفاح التونسي بين الحريين برغم بعض الطفرات المحدودة. بل ان الامر صلب حد الاختلاف والقطيعة بين فصائل الوطنيين. وبمعكس ذلك تبلور المشروع الوطني في المفهوم الاقليمي المحدد بالوطن التونسي بعد ان كان يسود المقاومة مفهوم الامة الاسلامية الثقلاني ولذلك يمكن ان نعتبر بداية العشرينات متمرجا في الخلفية الفكرية والثقافية للكفاح التحريري برغم استمرارية الغفوية لدى المقاومين.

وقد عرفت تونس بين الحريين احداثا هامة ستساهم في تقوية السير نحو هذه الرؤية الفكرية المعاصرة ولعل اهمها :

داخليا :

- محاولة بعث نقابة تونسية مستقلة على يد محمد علي الحامي.
- انخراط مجموعة من الوطنيين التونسيين خريجي الجامعات الاوروبية في الحركة الوطنية.
- انتقاد المؤرغ الافخارستي الاستفزازي بتونس.
- انشقاق الحزب الدستوري 1934.

التونسيون (1927) وجامعة تحت السور وغير ذلك من
المظاهر الثقافية والفكرية.

(III) 1939 - 1956 : تبلور الفكرة الإقليمية

يذكر المؤرخون الموقف المزدوج الذي ساد تونس
بالخصوص أثناء الحرب العالمية الثانية وتمثل في بقطة
وحكمة التخب والقيادة الوطنية من جهة عندما نادى
بالحياد الكامل في الحرب ومساندة الحلفاء والموقف
الشعبي العام المتمثل في التشفي من الفرنسي الذي
هزمه الإيمان حتى ان أحد الشعراء قال :

رأيت باريس تشكو زهو فالحها

هلا ذكرت بابايس شكوانا

عشرون عاما شربنا الكأس مترعة

من الاسى تمتل صرفها الان

اني لأشمت بالجبار يصرعه

بساغ ويرمقه ظلما وعدوانا .

والحقيقة ان قطاعات شعبية واسعة اعتقدت ان
هزيمة العدو الفرنسي ربما ستؤدي الى الاستقلال
الوطني خاصة وقد برع الألمان في الدعاية من اذاعة
برلين الغربية التي تمجد بعض القيادات الدينية
والوطنية وتدعت بالصهيونية وهو ما ادخل البلبلة في
أذهان المواطن التونسي والعربي عموما وبذلك ازدادت
قناعته بان ألمانيا تعتبر حليفة موضوعية للتونسيين
والعرب .

وقد وجد المستعمرون الفرنسيون فرصة في هذه

- رجوع عبد العزيز الثعالبي الى تونس سنة 1936.
خارجيا :

- انهيار مؤسسة الخلافة

- ظهور الحركة القومية التركية

- تفتيت بلدان الشرق الاوسط

- الاحتفال بمرور 100 سنة على احتلال الجزائر

- الازمة الاقتصادية العالمية

- المؤتمر الاسلامي بالقدس 1930.

كل هذه الاحداث المختلفة انعكست بدرجة او
باخرى على الاوضاع في تونس ولعل اهم نتائجها
تكنم في :

تبلور المشروع الوطني التونسي وتراجع العنوية
الاسلامية والعربية وهو الجانب الذي يبعث هنا
وخاصة بعد اكتمال تركيا مقر الخلافة من طرف
القوميين الأتراك بقيادة كمال أتاتورك إلا أن بتقدير
قطاعات واسعة من المزارعين وتفتي البطالة والفقر في
اوساط المدن والارياك دفع مجموعات من التونسيين
الى القيام باعمال عنف ضد المستعمر وتجهيزاته وهو ما
تشير اليه تقارير البوليس بين سنة 1934
و 1935 (11).

وقد اصبح مفهوم الجهاد يرتبط لدى المقاومين
باوضاعهم الاقتصادية والمعيشية وهو ما يسمى
الوطنيون الى ترسيخه في حوادث التجنيس وفي افريل
1938 عندما تظاهرت الجماهير بعنف وسقط الشهداء
والجرحى وبذلك يمكن الحديث عن ازدواجية
ايدولوجية سادت المجتمع التونسي بين الحريين
وتمثلت في تواجد الطرح الحزبي المؤطر ذي المفهوم
المعاصر وتواصل الطرح الشعبي التلقائي ذي المرجع
العربي الاسلامي وهو ما يعكس درجة معينة من
البقطة اصبحت تسود الوطنين وتعكسها محاولات
التنظيم النقابي واشعار ابي القاسم الشابي وكتاب
امراتنا في الشريعة والمجتمع (1930) والعمال

البلبلة ولم يبالوا بموقف القيادات فارتكبوا جرائم فظيمة في حق المواطنين التونسيين اثر الحرب الثانية وقتلوا المئات (45/48) وعذبوهم او ابعدهم. ورغم ذلك لم يستسلم الشعب وظهرت مجموعات من المقاومين في زمردين والساحل والمجنوب (43/44) وفي ثورة حامد المرزوقي وعبد الله الغول والشيخ علي باللطيف المرزوقي وقد توفرت لديهم بعض الاسلحة من الالمان اثناء الحرب.

الا ان النخب الوطنية لم تسير هذا التيار المنصر الى العنف بل حاولت ان تكون جبهة وطنية عريضة عبروا عنها في اجتماع ليلة القدر في قيسري (1945/8/22/1946) والذي اعلن اعدام النظام الاستعماري في تونس والمغرب العربي، ودخلت البلاد مرحلة من النضال السياسي والاجتماعي في الداخل والنضال الدبلوماسي في الخارج لن تنهي الاحتراس سنة 1954.

اما المقاومة الشعبية فانها ستحتل صدارة النضال ابتداء من سنة 1953 ولا يفوتنا ان نذكر ببعض الاحداث التي كانت لها انعكاسات مباشرة على احياء فكرة العروبة والاسلام مثل بعث الجامعة العربية (1945) واجتماع قيادات الحركات الوطنية المغاربية في القاهرة وحرب فلسطين الاولى (1948) وتطوع عدد هام من التونسيين في هذه الحرب بل هناك من ذهب مشيا على الاقدام الى فلسطين وخاصة عناصر من المقاومين التونسيين.

وعلى اثر المواقف الاستعمارية المتعنتة حول ادخال اصلاحات على النظام القائم توترت العلاقة مع السلطة وبخاصة على اثر اغتيال الزعيم النقابي فرحات حشاد سنة 1952 واندفع عديد الرجال في مناطق الجنوب والوسط وحتى وادي مجردة الى الالتحاق بالجيال وتكوين النواتم الاولى للمقاومة

الشعبية ومن ضمنهم ايضا جنود قدامى ساءموا في الحرب العالمية او ادوا الخدمة العسكرية وجلبهم يتنمون الى جهات متأثرة بالثقافة العربية الاسلامية ذات الطابع القبلي (12) من ذلك ان المرور بالوادي الصالح قبل الالتحاق بالمقاومة للتبرك هي ممارسة عادية لدى المقاومين (مقاومي بني زيد يلمسون ضريح وليهم سيدي الشاوي والسيامة يفعلون نفس الشيء في سيدي بوريقة) ويروى ان قشايبة احد المناضلين تحمل ثقوبا احداثها الرصاص ولما يستشهد حاملها يقع الاحتفاظ بها والاطلاع عليها وكانها وثيقة حول الحياة الالهية للمقاومين.

المقاومون : بلغ عددهم 3000 رجل في نوفمبر 1953 وانتشرت عملياتهم من الصحراء حتى وادي مجردة (13) تساندتهم القبائل والعروش وتؤمن لعمالهم النجاعة (اجسادهم، اسرارهم، تشجيعهم). كما ان المجاهدين يقومون بالقسم على القرآن قبل الانخراط الفعلي في المقاومة واصبحت عناصر من قبائل مختلفة تنتمي الى المقاومة ويوجد بينها القتال ضد المستعمر بل ان المقاومين يخصصون احيانا «مدبا» لتعليمهم او شرح بعض المواقف السوارة في الصحف.

وابتداء من سنة 1954 بدأت تبرز محاولة تنظيمية حقيقية تتمثل في الحديث عن جيش للتحرير الوطني و«ظهور قيادات فعلية وضبط حسابات هذا الجيش ووقع تنظيم العمليات بطريقة تجنب النهب او الاغارة غير المنظمة حتى لا تشوه صورة المجاهد والمقاتل وتوفر الفرصة للمستعمر لينتقم لينتقم بالغلالة وقطاع الطرق. وفي نهاية 1954 يمكن ان نتحدث عن قيادة تتمثل في الازهر الشرايطي والطاهر الاسود وعلي المرزوقي واحمد الازرق ومصباح الجريوع والسامي بويحيى وعمار بني وقد كانت هذه

تسجيل تلك العفوية الشعبية التي لها مرجعية خاصة بها طبع نضالها ومقاومتها وأثرت بقوة على سير الأحداث بالبلاد واستطاعت أن تقلت من الخفوع الكامل للأحزاب والمنظمات رغم العلاقة النضالية الوطنية والمصرية التي تربطها وبقي بعض المقاومين خارج التأطير إلى وقت متأخر بل إن بعضهم التحق بالثورة الجزائرية اثر اعلان الاستقلال الذاتي في تونس.

الحركة المسلحة ميوأة للقيام بدور رائد في المغرب العربي خاصة بعد اندلاع الكفاح المسلح الجزائري سنة 1954 وهزيمة دياي بيان فو في فياتنام. ونظراً لما يكتنف هذه الفترة من غموض وحساسية فائنا نتمنى أن يقع تناولها بالدرس بصفة موضوعية وعلمية حتى يتعرف التونسي على تاريخ الحركة الوطنية بكل شفافية وخارج الولاء للأفراد. لكن الملاحظة التي لا بد من ذكرها تبقى في

هوامش

- (1) cahier des annales 2. Paris A. Colin p. 6 et 7
- (2) محمد مزبان - مجلة الجزائرية اوروبار 16 30 افريل 1972/ عدد 46
- (3) عبد الوهاب بوقفيدة - الثغلة والمجتمع - منشورات الجامعة التونسية 257 ص/ 1978
- (4) المقاومة التونسية سنة 1881 - خليفة شاطر - رهود العمل على الاحتلال الفرنسي تونس من 1881 ص 35 منشورات المركز القومي الجامعي للتحقيق.
- (5) خليفة شاطر / مصدر سابق
- (6) الحركة الوطنية التونسية - رؤية قومية - الطاهر عبد الله ص 48.
- (7) الطاهر عبد الله / مصدر سابق
- (8) مصطفى كريم / مصدر سابق
- (9) مصطفى كريم / مصدر سابق
- (10) تاريخ تونس / محمد الهادي الشريف / ص 115 / دار سراس للنشر 1980.
- (11) Sources et méthodes de l'histoire du mouvement national, Salwa Zangar / Colloque d'Hist. du mouvement national mai 1983. Ed CNUDEST.
- (12) La crise de l'autonomie et de l'indépendance tunisienne classe politique et pays réels. Juliette Bessis. p. 27.

ببليوغرافية

- (1) ديوان الفيزوري تليس - تحقيق محمد المرزوقي - 1976.
- (2) ردود الفعل على الاحتلال الفرنسي للبلاد التونسية سنة 1881 - المركز القومي الجامعي للتحقيق 1986
- (3) الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية : محمد المرزوقي - الدار التونسية للنشر 1971
- (4) الحركة الوطنية التونسية 1830 - 1956 - الطاهر عبد الله - 1978 لبنان ؟
- (5) تاريخ تونس - محمد الهادي الشريف - دار سراس للنشر 1980.
- (6) La crise de l'autonomie et de l'indépendance classe politique et pays réel. J. Bessis.
- (7) Sources et méthodes de l'histoire du mouvement National Tunisien (1920-1954). CNUDEST 1985
- (8) Culture et société - Abdelwaheb Bouhadda. Pub. de l'université de Tunis 1978
- (9) Habib Bourguiba : Le pouvoir d'un seul. Bernard Cohen, Ed. Elammarion 1986
- (10) La Tunisie lutte et pouvoirs. Mohsen Toum. Ed. Le Sycomore 1978
- (11) Le Nouvel état : La Sédition Youssefiste. Mohamed Sayah. Dar El Amal. 1983
- (12) Le mécanisme de la Révolution. Tunisie 1934-1954. Capitaine Sonyris, in Revue Defense National oct. 1956

من مظاهر الخطاب النقدي حول شعر حافظ إبراهيم

من «أبولو» (1933) إلى «فصول» (1983)

ليلى درفوت

بعد حافظ إبراهيم (1872 - 1932) من أبرز أعلام مدرسة البعث الشعري، التزم بمبادئها ورام تحقيق مشروعها في الصياغة الشعرية الكلاسيكية الجديدة.

وتعدّ الفترة التي عاش فيها - نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين - من أعصب الفترات الداعية إلى الدراسة الحضارية والفكرية إذ شهدت بروز أطروحات الفكر النهضة وولادة أحزاب واتجاهات سياسية دعت إليها طبيعة المرحلة الانتقالية.

وشهد الشعر عند حافظ إبراهيم ومعاصريه ما شهدته ميادين الفكر من أزمات نتيجة للتذبذب بين السبر على نمط شعري موروث والسعي إلى صياغة تستجيب لحاجات الباحث والمقبل الآتي.

ولعلّ انتهاء حافظ إبراهيم إلى هذه المرحلة الحرجة كان من العوامل التي جلبت إليه عنابة النقاد ولا تزال، عاصره البعض منهم وتواصلت كتابات بعضهم الآخر بعد وفاته وإلى يومنا أي عبر مدة تمسح بنصف قرن تقريباً.

وإن فزارة هذه الكتابات النقدية واتساع مداها الزمني جدير بتوفير معطيات هامة لدارس النقد الأدبي الحديث.

لذلك عملنا على تتبع اهتمامات النقاد الذين تناولوا شعر حافظ إبراهيم بالدرس علّنا نتبين مشاغلهم ومقاييسهم ومبادئهم أي منظورهم النقدي.

على أنه تجدر الإشارة هنا، وقبل البدء في استقراء هذه المادة النقدية، إلى أن بحثنا لم يعتمد المدونة النقدية المستوفاة في هذا الموضوع، وإنما عملنا على انتقاء الكتابات التي بدت لنا أكثر دلالة وأغزر فائدة.

لنشر أيضاً إلى أن بحثنا لم يعتمد تتبع التسلسل التاريخي لصدور هذه الكتابات - وإن لم يمله تماماً - لأن هذا المقياس وحده لا يكفي - في نظرنا - لتبين طبيعة الخطاب النقدي واستقراء مفاهيمه وألياته. وأما كان مقياسنا الأساسي طبيعة هذا الخطاب ذاتها ومفاهيمه وألياته.

ولقد أدّت بنا عملية الاستقراء هذه إلى الوقوف على مظاهر عديدة ومختلفة تجلّت من خلالها الخطاب النقدي في مقارنته لشعر حافظ إبراهيم. وعملنا على تصنيفها إلى أوجه ثلاثة:

- وجه تندرج ضمنه الكتابات المبكرة التي عاصرت حافظاً أو صدرت بعيد وفاته مثل كتاب المازني: شعر حافظ (وهو مجموعة مقالات نشرت في الصحف في حياة الشاعر ثم جمعت في كتاب صدر سنة 1933)، والعدد الحادي عشر من مجلة أبولو (المصدر في جولية 1933 بمناسبة مرور سنة على وفاة حافظ). وتتسم هذه المقاربات بأحكامها الانطباعية ولهجتها المتحمسة المدافعة عن الشاعر أو المتحاملة عليه وبصدورها عن النظرية النقدية القديمة في مختلف تجلياتها.

- وجه لا تخلو فيه الكتابات النقدية من الأحكام الانطباعية ولكنه يعتمد على مفاهيم تولي اهتمامها بصفة أوضح إلى شخصية الشاعر وظروف عيشه وإلى العصر عموماً وهي تميل إلى الحكم على عمل الشاعر انطلاقاً من مفاهيم لا تخلو من ضبابية مثلي «الحتمية» و«الجسمال» و«الخلود»... وفي هذا السياق يتدرج أعمال طه حسين: حافظ وشوقي (1933) والعقاد شعراء مصر ويثاقم في الجليل الماضي (1937).

- ووجه أخير لا يغفلو تماماً من سمات الوجهين الأولين ولكنه ينحى إلى استبدال الأحكام الانطباعية والمقائيس المطلقة بأخرى أكثر صرامة وموضوعية، وهي في أغلبها مستمدة من منظور أيديولوجي أو منهج من المناهج الغربية الحديثة في مقارنة الأعمال الأدبية.

وفي هذا الإطار يتدرج كتاب عبد العظيم أنيس وعمود أمين العالم في الثقافة المصرية (1955) وأيضاً جل الأبحاث المنشورة في مجلة فصول لسنة 1983 في عهدها الخاص بحافظ وشوقي.

سنعتمد هذا التصنيف الثلاثي لمظاهر الخطاب النقدي الذي صيغ حول حافظ إبراهيم مع وعينا لاعتباطية هذا التقسيم ونعسف على طبيعة الخطاب النقدي التي هي أبعد من أن تحصر في الفصل الذي

أجريناه، خاصة أن كثيراً من الكتابات تقدم نموذجاً - أو نماذج - لتجاوز مظاهر كناً قد فصلنا بينها مثل الحكم الارتسامي والمنحى التاريخي. على أن الوضوح المنهجي هو الغاية من هذا التصنيف والدافع إليه في آن.

1. الوعي بالذات وبداية التحول

تشهد الكتابات النقدية المبكرة في تطبيقها على شعر حافظ إبراهيم بوادر حركة نقدية اتسمت بحدّة اللهجة التي تكشف بدورها عن حدّة الوعي لدى الناقد بتكلس الخطاب الشعري القديم وبضرورة تجاوزه. وقد سمت هذه الكتابات إلى فرض أحكامها - للشاعر أو عليه - في ظل مفاهيم الخطاب النقدي القديم الملتبسة بروى انطباعية يحاول الناقد من خلالها أن يستجيب لحاجاته الشخصية في الحكم.

وتكثف الأحكام الانطباعية والهجّة المتحمسة عن وعي لدى الناقد بذاته كسلطة تملك حق الحكم على الإبداع ومصادره، وبالتالي عن محاولة لتأسيس الخطاب النقدي. فالناقد هنا يسعى إلى استرداد سلطة الحكم التي أفلتت منه في عصور الانحطاط عندما تدهور الخطاب الشعري وانتفت الحاجات الداعية إلى النقد.

يقول المازني محاولاً أن يسترده هذه السلطة الضائعة: «فقد رأيت عجباً أيام كنت أنشر هذا النقد: من ذلك أي كنت إذا قلت أن حافظاً أخطأ في هذا المعنى أو ذاك قال بعضهم «لم يخطئ» حافظ وإنما اتبع العرب وقد ورد في شعرهم أشباه ذلك»، كأن ما قال العرب لا ينبغي أن يأنيه الباطل ولا يجوز أن يكون إلا صحيحاً مبرراً من كلّ عيب. إلى غير ذلك مما يغري المرء باليأس ويجعله على القنوط من صلاح هذه العقول» (1) ويصطدم وعي النقد الحاد بذاته بعدم استعداد الجمهور من شعراء ومستهلكين للشعر لتقبل

سلطة النقد. يقول: «ولو كان الناس اعتادوا النقد وألفوا الصراحة في القول وتوخي الصدق في العبارة عن الرأي لما كانت بي حاجة إلى هذه المقدمة أو ضرورة تبرئة نفسي ودفع ما يرموني به ولكن أنشر النقد على ثقة من حسن ظن الناس بي وبخلوص نيتي وبراءة سريري عما تصفه الأوهام ويصوره الجهل» (2).

وقد راقت بوادر وعي النقد بذاته وأكدها بعض المحاولات البدائية لتأسيس الممارسة النقدية أي ملامح تفكير نظري في النقد. ولكن هذا التفكير كان قائماً أساساً على النظرية النقدية القديمة.

فكان البحث في «سراقات» حافظ إبراهيم موضوعاً نقدياً قاراً أو يكاد. فالمازني في كتابه المذكور قد خصّ البحث في هذا الموضوع بفصول ثلاثة: الرابع والخامس والسادس، وكذلك فعل أحمد عزم جيت يقول:

«قال شاعرنا من قصيدة أخرى يصف شجاعة الجيش العثماني وشدة مخاطرته:

يلقي شخص الموت حتى كأنها له بين أظفار النية مطلب الوصف في المنزلة العليا من البراعة ولكنه ليس بالجديد، فهو قد تقلب في صور شتى من الشعر القديم. وما نريد لك إلا أن نتفقه في الأدب. فإليك طائفة من هذه الصور. قال أبو تمام: مرسلين إلى الخسوف كأنهم بين الخسوف وبينهم أرحام وقال المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لو ألق كائنك في جفن الردي وهو نائم (3)
ويبدو المازني أكثر حدة في محاسبة حافظ على «سراقاته» إذ يقول مثلاً: «إنه (حافظ) لزمانة سليقته يلجأ إلى السرقة وانتحال شعر الأوائل وليس أدل من كثرة السراقات على جرد الحفاط على أنه لا يحسن السرقة لأنه لا يعتمد إلا إلى المعاني الصغيرة فيطلق يده فيها إذ كانت روحه لا تسع المعاني الجليلة، فهو كثير

الاسفاف قليل السمّ حتى في سرقاته».

ومن مظاهر النظرية النقدية القديمة في مباحث نقاد حافظ إبراهيم سعيهم إلى الموازنة بينه وبين شعراء آخرين، فوازن المازني بينه وبين عبد الرحمن شكري في كتابه السالف الذكر (5) ... وذلك أن حافظ شديد التعامل مفرط التكلف كثير التأنق وشكري يسبح الشعر سحاً لا يسهر عليه جفناً ولا يكذب فيه خاطراً ولا يتعمد كلامه بهذيب أو تنقيح وحافظ يكسو المعاني المطروقة الأسهل البالية وشكري لا يبياني أي ثوب البس معانيه ما دامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجازاً.

وعلى هذا المنوال من المباحث النقدية القديمة سار طه حسين في كتابه «حافظ وشوقي» إذ يقوم الكتاب في جملته على الموازنة بين الشاعرين.

وقد اعتنيت النظرية النقدية على آليات تضمن الحفاظ على النمط الشعري السائد لذلك أكد النقاد القدامى على ضرورة حفظ الشعر وحاربوا «المعاني المستحيلة» و «التشبيهات البعيدة» وهكذا فعل نقاد حافظ إبراهيم غير واعين بالتناقض بين المفاهيم التي يستعملونها والنمط الشعري «الجديد» الذي يطمحون إليه إذ أن آليات النظرية القديمة هي آليات محافظة بينا النمط الشعري الذي ينشدونه هو نمط تجاوز لا نمط تقليد. ولقد ثاروا جميعاً على أساليب التقليد في الشعر، وشن المازني حملته على حافظ باسم السعي إلى التجديد في الشعر. ولقد توسّل هؤلاء النقاد ما توسّله النقاد القدامى من مفاهيم «لتمييز جيد الشعر من رديته» فقالوا بالطبع مقابل الصنعة وبالصديق مقابل التكلف وصادروا «الكذب» و «المحال» في الشعر. ونشدوا شرف المعنى و «صدقه». وهذا ما فعل المازني حيث يقول:

«أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه فكل معنى

صادق شريف جليل⁽⁶⁾، ثم إن الميل المحافظ في النقد القديم انجم خاصة إلى اللغة وهذا الميل ذاته قد اتضح في الكتابات النقدية التي تناولت حافظ إبراهيم.

يقول المازني: «وفي قوله أيضا: أيها الرافلون في حلل الوشى يهرون للذبيسول افتخارا فقد أخطأ في قوله يهرون للذبيول والصواب اسقاط اللام لأن الفعل متعد ولكن حافظا كما أسلفنا غير مرة لا يعرف الفرق بين اللازم والمتعدي. هذا إلى أنه أخطأ في قوله افتخارا وأحسب أنه أراد «اختيالا» والافتخار والاختيال ليسا شيئا واحدا⁽⁷⁾».

ويمكن النظر أيضا في فهارس الكتب والمجلات في تلك الفترة لتبين نوعية الباحث النقدية عندئذ. لنأخذ مثالا لذلك مجلة أبولو في العدد المذكور فسنجد مباحث تركز النقد على سيرة الشاعر بمثل ذلك «صفحة مجهولة من حياة حافظ» و «ناحية إلى حافظ» و «حافظ في كفتي البؤس والمجانة» و «سيرة حافظ»... إلى غير ذلك. وأخرى تركز النقد على الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر مثل «حافظ بين ظرفه وجونه» و «بداية حافظ»... وثالثة تنظر في مدى التزام الشاعر بقواعد اللغة: «حافظ واللغة الفصيحة».

إن هذه الأمثلة كلها - وغيرها كثير - دليل على أن الخطاب النقدي الحديث في بواكير الأعمال كان صادرا على النظرية القديمة في شتى مفاهيمها وألياتها. على أن هذا الخطاب ذاته يكشف في بعض جوانبه عن شعور بضرورة تغيير المقاييس وعن استعداد لتجاوزها.

فالمازني ذاته كتب في أبولو مقالا يكشف عن تحوّل جلدي في نظرتة إلى شعر حافظ قد يكون من أسباب هذا التحول أن هذا العدد من مجلة أبولو كان خاصا بتخليد ذكرى حافظ بعد مرور سنة على وفاته، ومهما

يكن الأمر فإن الجودة وحسن الصياغة لم تعد وحدها مقياس الشعر المنشود بل دخل في الاعتبار مقياس آخر هو المقياس التاريخي الذي سيتطور فيما بعد كي يصبح تيارا نقديا كاملا. يقول المازني: (8) «ولم يتغير موقفني من حافظ فهو عندي لسان العصر الذي حاش فيه وصوت الشعب الذي أنجبّه، ولم يكن العصر يحتاج إلى أرفع من هذه الطبقة ولا كان الشعب يمكن أن يحسّ روحه إلا في مثل شعر حافظ» ثم يضيف: «وليس بالقليل أن يكون رجل لسان أمة والمئات بنجوى ضميرها وسر روحها، مهما كان الرأي في قيمة الشعر من حيث هو شعر وبغض النظر عن بواعثه وعن الروح التي صدر عنها الشاعر والغاية التي اعتمدها وقصد إليها».

ولم يكن هذا من شأن المازني وحده وهو الذي شن حملته الشهيرة على شعر حافظ وإنما يظهر هذا التحول في النظرة إلى الشعر عند نقاد آخرين ممن كتبوا في عدد مجلة أبولو المذكور.

يقول المهدي مصطفى «... لا غرابة ولا عجب فهو إذ يرثي إنما ينظم آثات الشعب المقجوع في عظيم قدم نفسه قربانا لألهة الجهاد والتضحية...» (9) ويدخل في الاعتبار مفهوم «الرسالة» الذي سيتطور فيما بعد ولعوامل مختلفة ليفضي إلى مفهوم «الالتزام». يقول النقاد ذاته: هذه هي رسالة حافظ الشاعر الذي دعا إليها ووقف فته على خدمتها طول حياته ولعله كان لا يصلح إلا رسول الوطنية والاجتماع».

وحتى الموقف من فصاحة اللغة ومن السَّرقة بدأ يظهر عليه بعض الاستعداد للاتصاف، وإن لم يعد جديدا على النقد العربي فهو يكشف عن ميل لتفسير السَّرقة تفسيراً يعيدها عن المصادر الأخلاقية واستعداد لتبرير الخطأ الأخوي بالمستعمل الشائع؛ يقول أحمد محرم: «والشاعر إذا كثرت محفوظاته

ازدهت الصور اللفظية والمعنوية في ذهنه واختلط بعضها ببعض اختلاطاً يجعل الاحتراس من أشق الأمور وأصعبها، فقد يقع المعنى أو الشعر من البيت أو البيت كله من هذه المحفوظات في شعره، وهو يظنه من وحي شاعريته وفيض قريحته وقد يتبين ذلك ويعرفه بعد حين، وهذا ما نقوله على ذلك القسم من شعر حافظ، أما الأخطاء اللغوية فممنشأ الكثير منها شيوع هذا النوع من الخطأ في الصحف والمجلات وفي الكتب التي لا سلطان لأدب اللغة عليها» (10)

ينم هذا التبرير لسرقة وللخطأ اللغوي عن بداية تحول من المقاييس النقدية المستمدة من مفاهيم النظرية النقدية القديمة وآلياتها إلى مقاييس أخرى، وإن كانت في بعض جوانبها تحافظ على المفاهيم السائدة مثل الحقيقة وحسن الصياغة فهي توليها اهتماماً أقل وتقدم عليها مفاهيم «روح العصر» و «التعبير بلسانه» هذه المفاهيم التي سعى المنظور النقدي، القديم جاهدًا إلى إقصائها، لأنها سبيل تحول في سنن الشعر لا سبيل لحفاظ عليها واستمرارها. لاحظنا إذن بداية تحول من المنظور النقدي القديم، فهل آل هذا التحول إلى استبدال النظرية القديمة بأخرى تتناسب فيها المبادئ وتتم عن نسق نظري جديد «يستجيب لروح العصر»؟.

2. الفراغ النظري أو أزمة البدائل

تكشف المقاييس التي رام النقاد إرساءها في بحثهم عن «الشعر الجديد» عن ضبابية في التحديد وعدم وضوح في الرؤية في أغلب الأحيان لذلك فالمآزني يتعثر عندما رام وصف الشعر الجديد ويسقط الخطاب النقدي الذي يعلنه في نوع من الغنائية هي سبيله في ما نظن للسيطرة على المفاهيم الضبابية والمقاييس غير الواضحة يقول مطبقاً هذه المفاهيم على شعر عبد الرحمن شكري الذي يقدمه على شعر حافظ (11)

«أما شكري فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلى أعظم من قلبها - ذلك دأبه ووكده - وهو لا يبالغ كحافظ في تحبير شعره وتديبجه بل حسب من الوثني والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء في جراح الفؤاد، وأن يفهي إليك بنجوى القلوب والضائير وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر واقترار ضوء القمر على مكفهر القبور ووميض الابتسامات في ظلام الصدور...»

ويصطدم طه حسين في «حافظ وشوقي» بالصعوبة ذاتها ويتم خطابه، شأنه شأن المآزني وغيره على اتباع منوال النظرية القديمة وطلب الشعر الجيد بتوسل مقاييس لا تخلو من ضبابية فيقول: «لقد قرأت القصيدة وقرأتها. وردت أبياتها، ردها وسالت فيها كل شيء بل كل شيء بل كل شيء بل كل كلمة عن شيء من جمال الشعر أو قبحه من روعة الفن فلم أوفق» (12).

وفي نطاق بحثه عن «الطرافة» و «الروعة» يورد حواراً دار بينه وبين حافظ لعله يذكر بذلك الحوار الشهير في كتب النقد القديمة الذي دار بين أبي تمام وأحد خصومه إذ سأله أحدهم: لم لا تقول ما يفهم فيجيب ولم لا تفهم ما يقال؟ يقول طه حسين (13) «... وحافظ يطلب إلى قبر مصطفى أن يكبر ويهل وأن يلقي ضيفه جاثياً. وقد سأله رحمه الله ذات يوم كيف تتصور القبر جاثياً؟ فقال دعني من نفسك وتحليلك ولكن حدثني أليس يحسن وقع هذا البيت من أذنك؟ أليس يثير في نفسك الحزن؟ أليس بصورة ما لمصطفى من جلال؟ قلت بلى ولكن... قال دعني من ولكن، واكتف مثلي بهذا».

سواءير ضبابية المقاييس المشودة في الشعر لهجة انطباعية كانت قاسماً مشتركاً بين جميع النقاد أو كادت تكون كذلك. ويلتقي هذا المنحى الانطباعي بالضبابية في تحديد المفاهيم حيث يمثلان معا ضرباً من ضروب

الخطاب ركن إليه النقد لتعويض ما يعوزهم من آلة نظرية بها يلتزمون لمقاربة شعر حافظ، يقول نظمي خليل (14) «وما شعر حافظ الا روحه تغمصت روح النهضة وبرزت للعيون في أبدع قوالب الشعر وأعجب صوره، فلم يصدر شعره عن ملكة خاصة فيه بل كان نتيجة حتمية عامة لذهن طيعي جبار ومزاج قوي حاد».

وفي هذا السياق الانطباعي تندرج قائمة من العناوين صدرت تقريبا في الربع الثاني من هذا القرن، منها كتب اختصت بنقد حافظ ابراهيم وأخرى أدرجت نقده الى جانب مواضيع أخرى، ومنها مقالات نشرت هنا وهناك. نذكر من بينها: كتاب العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي (1937) ومقدمة أحمد أمين لديوان حافظ (1937)، وكتاب يحيى الدسوقي «في الأدب العربي الحديث» (1948) وكتاب أحمد الطاهر «محاضرات عن حافظ ابراهيم» (1953) وكتاب عبد المجيد سند الجندي: «حافظ ابراهيم شاعر النيل»، إلى جانب مجموعة من المقالات المنشورة في مجلة فصول، ومن بينها مقالات: علي البطل: شعر حافظ ابراهيم، وحلمي بدير: شعر الوجدان عند حافظ وشوقي، وأحمد محمد علي: بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم، وشوقي ضيف: حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية. وفي هذه المقالات غاب الجواز النظري المضبوط وظهرت نزعة إلى الغنائية في الوصف والانطباعية في الحكم؛ ومثل ذلك ما يقوله شوقي ضيف في المقال المذكور (15): «وقد مضى حافظ يستشعر بقوة معاني الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية وليس غريبا أن يلقب شاعر النيل: أدناء وأعلام... ولا تفصل معه الى سنة 1908 حتى ترى جماعة من السوريين يقيمون له حفلا... وفيه ينتشد آية البديعة «الأمان تنصافحان» ثم يعلق بعد ايراد

بعض الآيات: «وأحسب أن كلّ سوري ولبناني ودّ - حينئذ - لو يصفح حافظا هذه المصافحة الكريمة، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار». إلى غير ذلك من الكتابات التي صدرت عن لهجة ارتسامية انطباعية في النقد. والملاحظ في هذه الكتابات عامة غياب الباحث المُفوية التي تحاسب الشاعر على أخطائه والمباحث البلاغية التي تنظر في أشكال المجاز واختيار الألفاظ... واتسمت جميعها باقتصرها على تناول جانب المضامين في شعر حافظ. ويندرج في هذا السياق اهتمام النقد بعلاقة شعر حافظ بعصره. ومن هذه الكتابات شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي لنباس محمود العقاد الذي يعلن منذ مقدمته أن «أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجبل الماضي - هو موضوع هذا الكتاب» (16). ثم يقف في حديثه عن حافظ ابراهيم: «فحافظ يمثل أمته في مديحه كما يمثلها في قصائده الاجتماعية فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحركة القومية في الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة وبهذه الخصلة أيضا كان حافظ متفردا بين شعراء جيله قليل النظير».

ويؤكد طه حسين القيمة التاريخية في شعر حافظ حيث يقول: (17) «... وإنما وثائقه يصلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعي في هذا العصر. فقد كان حافظ يبالغ ويغلو ويطلع الخيال ويضطر إلى المحال، ولكنه رغم هذا كله لم يفسد الحقائق ولم يعيث بها وإنما كان مؤرخا صادقا للحوادث في رثائه وشعره السياسي».

واتسمت الكتابات النقدية في هذه المرحلة أيضا إلى جانب النزعة الانطباعية والنزعة «التاريخية» بمنح «نفس» ونقص ذلك الشكل المحرف للنقد النفسي الذي لم يكسب نضج التمثي النظري النفسي وآليات ممارسته. وأمثلة ذلك مبثوثة هنا وهناك ونكتفي بـ

قاله أحمد أمين في مقدمة ديوان حافظ للدلالة على هذا المنحى النفسي: «... ومن أجل ذلك أجاد حافظ في أحد وجهي الوطنية أكثر مما أجاد في الآخر، ذلك أن شعر الوطنيات والسياسات والاجتماعيات يدور على التناول والتشاؤم... لأن الضرب الأول أنسب لحزنه وأقرب إلى نفسه والثاني يحتاج إلى مقدار كبير من الأمل والأمل يحتاج إلى سرور وهو قليل في نفسه» (18).

كان هذا الوجه من وجوه الخطاب النقدي حول حافظ قائما على طلب «شعر جديد» ولكن النقد لم يتوصلوا إلى ضبط خصائصه بنفس الدقة التي توصلت إليها النظرية النقدية القديمة فجاء خطابهم ضبابيا والنسب بمنحى انطباعي، وإن لم يكن عربيا عن النقد العربي فإن الصيغة الكثيفة التي ورد عليها تدل على فقر في الجهاز النظري وسعي إلى تعويض هذا العوز النظري بالأحكام الشخصية.

غير أن الملاحظ أن هذا المنحى الانطباعي في النقد أخذ يتقلص في الكتابات المتأخرة حيث يظهر انتباه أيديولوجي معين أو التزام بممارسة منهجية مضبوطة وواعية.

3. النقد الأيديولوجي والنقد المنهجي

أول ما بطالع الدارس في الكتابات النقدية الأيديولوجية كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» (1955). يسمى الخطاب النقدي في هذا المؤلف (19) إلى تأطير إنتاج حافظ في مناخه السياسي والاجتماعي وبيروم ربط التمثي السياسي عند حافظ بتمشي بعض الأطراف السياسية، وتفسير بعض خصائص الشعر بغريته عن منظور الشاعر الذاتي وتعبيره عن منظور الطبقة الحاكمة.

يقول محمود أمين العالم (20): «... ولو تأملنا المداخل والمراثي في دواوين هؤلاء الشعراء (شوقي

وحافظ ومحمود ونسيم ومطران) لاستخلصنا ثبنا طويلا بأساء أعرق الأسر المصرية وأعلاها شأنًا وأكثرها جاحا ولتكشف لنا من بينها «أصحاب المصالح الحقيقية» في البلاد، سرائها وأعيانها. كان شعراء هذا التيار الأول يتابعون هذه الطبقة الصاعدة في نموها وتأرجحها وتقلقلها ويروجون لفلسفتها السياسية ويتبنون بمشاعرهم وأحاسيسها ويكون لأحزابها... ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعية على السواء». ثم يقول (21): «ومن المهم أن نذكر أن شعراء ذلك التيار الأول كانوا شعراء القضايا العامة، القضايا القومية والاجتماعية لمجتمعنا المصري في إطار الفلسفة الخاصة للطبقة الحاكمة آنذاك. وأرباطهم بهذه القضايا العامة هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ومصدر ما في شعرهم من انعدام التجربة الشخصية».

يبدو جليا في الخطاب النقدي عند محمود أمين العالم صدوره عن منظور أيديولوجي واضح المعالم ومحدد المفاهيم حاول من خلاله تفسير الابداع الشعري عند حافظ ومن عاصروه.

ومن الواضح أيضا أن الخطاب النقدي وجد ضاكن أي الجهاز النظري الذي عنه يصدر، في التمثي الأيديولوجي أولا ثم في التمثي المنهجي.

وهذا ما يفسر غياب المنحى الانطباعي والحكم الذاتي في الكتابات النقدية المنتسبة علنا - في أغلب الأحيان - إلى أحد المناهج الحديثة في مقاربة النصوص الأدبية بل يبدو في الكثير منها وعي منهجي معن بالترتاز منهج بذاته وتوخي آلياته والتوصل بمفاهيمه، ونموذج هذه الكتابات مجموعة المقالات المنشورة في مجلة فصول في سنة 1983 في عددها الخامس بحافظ - شوقي.

ويمكن - طلبا للوضوح - التمييز بين الكتابات

حسب المناهج التي تنتسب إليها وتلتزم تطبيقاتها.

«بحوث النقد السوسولوجي»:

وفيها يندرج مقال قاسم عبده قاسم: «الشعر والتاريخ» إذ يحاول أن يربط شعر كل من شوقي وحافظ بسياقه الطبقي حيث يقول: (22) «والحقيقة أنه بقدر ما كان أحمد شوقي معبرا عن الشريحة الاجتماعية الأرستقراطية من الأتراك المتمصرين كان شعر حافظ تعبيرا عن الطبقة الوسطى في المجتمع المصري آنذاك... الخ» (23) «... ترى أن شعر كل منهما (شوقي وحافظ) كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها... وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة فإن على المؤرخ الذي يهتم بهذه الفترة أن يثشد ملامح الصورة ووقائعها عند هؤلاء وأولئك جميعا حتى يستطيع بمنهجه الاستردادي أن يعيد بناء صورة الماضي بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال».

يتضح من خلال هذا الشاهد مدى التضج النظري الذي صدر عنه كاتب المقال غير أن مدى هذا التضج يختلف من مقال إلى آخر فنحن نجد في العدد ذاته من فصول مقالات أخرى وإن انتحلت منحى سوسولوجيا في تفسير شعر حافظ فهي لا تخلو من نزعة الاطلاق في الأحكام والتمثل «الرومنطقي» لظاهرة الابداع وعلاقتها بالتاريخ. يقول محمد عويس محمد في مقال «الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوقي» (24): «ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها في معركة الحضارة والتحديث المصري. وحافظ هنا في هذه الأبيات يمجّي بنات النيل اللاتي نفذن عنهن غبار التقاليد وغرسن ثمار العمل المضي جنباً إلى جنب بجوار الرجال...» «إلى أن يقول مستنجا في خاتمة مقاله: «لقد عبر الشاهران

الكبيران (حافظ وشوقي) عن الواقع الاجتماعي واستطاعا أن يعالجا بعض الظواهر الاجتماعية للعلّة وأن يقدوا بعض أمراض المجتمع واختلغا في المضمون ولكنهما اتفقا في الشكل العام ذلك لأن هدفهما واحد».

«بحوث أسلوبية»

منها مقال: «التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ» (25) يظهر في المقال وعي منهجي وتبرير للاختيار وضبط للغايات. وتناول المقال أحد جوانب الأسلوب في شعر حافظ وهو ظاهرة التكرار فنظر في أوجه التكرار في التركيب والألفاظ وطرق استخدامه لخدمة الدلالة ثم يستنتج من ذلك كله أنه «لا نستطيع القول إن حافظ قد وجه جهدا خاصا إلى إلقاء الرصيد الدلالي للغة بالتجديد والتوسيع في ذاته بل يبدو أنه كان حريصا على أن يظل استعماله للمسائل التعبيرية من خلال المفردات محتفظا بنمط القديم وأن يظل للمفردات ذاتها دلالتها القديمة دون تحريك هذه الدلالة إلا في النادر القليل»

ويندرج في البحوث الأسلوبية أيضا مقال أحمد طاهر حسين: «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» الذي اهتم بمكانة «الأنا» في شعر حافظ وعلاقته بالضمان الأخرى وبحث في ظاهرة المطابقة والتكرار وفي استخدام حرف «الفاء» وأقام ثبنا لاستخدام حافظ الأسماء التراثية والصيغ الجاهزة ونظر في اقتراحات المطالع... إلى غير هذه المباحث الأسلوبية.

يبدو من خلال قراءة هذه المقاربات «المنهجية» لشعر حافظ أن النقد الحديث وجد ضالته بعد لأي في المناهج الغربية الحديثة في دراسة الأعمال الأدبية. ويبدو أيضا أن حظ المناهج من المقاربات النقدية لشعر حافظ ومعاصريه ليس متساويا. فالملاحظ غياب النقد النصي غيابا كليا من هذه المقاربات.

ولعله يحذر التساؤل هنا عن سبب عزوف نقاد الشعر الحديث عن منهج النقد النفسي. أو وثوق في انعدام جدواه أم تراه قلة تُعَرِّسُ بآلياته ومفاهيمه؟ ومهما يكن من أمر فإن ممارسة النقد النفسي على الشعراء المعاصرين تبقى ميدانا مغلقا على النقد الحديث.

الخاتمة

حاولنا إذن أن نستقرئ بعض الكتابات النقدية حول حافظ إبراهيم. ففتننا المراحل التي قطعها الخطاب النقدي من الوعي بالذات واللجوء إلى آليات النظرية النقدية العربية إلى الشعور بالحاجة إلى توسل آليات أخرى خاصة منها النقد التاريخي ثم مرحلة الفجر النظري التي انعكست في الكتابات الانطباعية ذات النزعة الذاتية، وأخيرا التماس الخطاب النقدي بالخطاب الايديولوجي، ثم انتباه صراحة إلى أحد المناهج العربية الحديثة في مقارنة الأعراف الأدبية. على أن هذه المراحل في تعاقبها - وإن كانت نوحى بتسلسل منطقي تاريخي فإن الكتابات النقدية تدل على عكس ذلك، إذ تقدم نهاج من خروجها عن هذا التسلسل المنطقي التاريخي.

إن هذه المحاولة في استقراء الكتابات النقدية في شعر حافظ إبراهيم محدودة لا عمالة، نظرا لاقتصارها على جانب إجرائي ضيق من الخطاب النقدي الشامل حيث تلتبس النظرية بالتطبيق. وحتى وإن قسام الاستقراء على الخطاب النقدي في جوانبه الإجرائي والنظري فإن نتائجها لا تكون مجدية إلا إذا ما أول عنايته إلى الأصوال الأدبية ذاتها كيما يتبع جدلية الإبداع والنقد. أي أن جدواه تكمن في ممارسة ثنائية للنقد ونقد النقد.

المصادر

مرتبة ترتيبا تاريخيا

- مجلة أبولو العدد 11، المجلد 1، جويلية 1933

- إبراهيم عبد القادر المازني: شعر حافظ، مجلة فصول، المجلد 9، العددان 3/4، فيفري 1991 (أعادت للمجلة نشره مصورا، وكان صدر لأول مرة سنة 1933).

- طه حسين: حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي بالقاهرة. د. د. ت (صدر الكتاب لأول مرة بمكتبة الأعتاد سنة 1933)

- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيناتهم في الجبل للماضي، سلسلة كتاب الهلال، العدد 252. جانفي 1972 (صدر الكتاب لأول مرة سنة 1937)

- أحمد أمي مقدمة ديوان حافظ إبراهيم. دار العودة بيروت. د. ت (كتب المقدمة في سنة 1937)

- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية دار الفكر الجديد 1955.

- مجلة فصول. المجلد الثاني. جانفي/مارس/ 1983 (عدد خاص بشوقي وحافظ)

هوامش

(1) نالز. مختصر حافظ ص 1

(2) نفس المرجع ص 2

(3) أحمد عزم. حافظ في تشبه وفه. أبولو

(4) نالز. شعر حافظ ص 17

(5) نفس المرجع ص 9

(6) نفس المرجع ص 6

(7) نفس المرجع ص 46

(8) أبولو مقال نالزي

(9) مقال حافظ ما كما يجب

(10) مقال: حافظ في عصره

(11) المازني. شعر حافظ

(12) طه حسين حافظ وشوقي ص 104

(13) طه حسين حافظ وشوقي ص 157

(14) أبولو: حافظ الرجل وحافظ الشاعر

(15) فصل حافظ إبراهيم

(16) فصل حافظ إبراهيم

(17) حافظ وشوقي ص 157. 158

(18) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ ص 39

(19) فصل الشعر المصري الحديث

(20) نفس المرجع ص 109

(21) نفس المرجع ص 111

(23) فصول ص 244

(24) فصول ص 244

(25) فصل ص 47 محمد عبد الطيب

الإنسان بوصفه لغةً «سؤال المشكل الحضاري العربي»

سيد الله محمد الخضاري

«إن اللغة أخطر النعم»

هيلدرن

هل لنا أن نتصور الإنسان بوصفه لغة، أو لنقل بوصفه كائناً لغوياً...؟ لا أظن ذلك بالأمر الصعب، خاصة إذا ما أخذنا الصورة المتناقضة بأن نظم صورة الإنسان اللغوية، أو بأن نزل اللغة عن الإنسان، وهل يمكننا - إذن - أن نتصور الإنسان من خارج اللغة، فنراه بوصفه ليس لغة أو على أنه كائن غير لغوي. ذاك طبعا هو الحيوان الذي تميز عنه الإنسان يكون الإنسان (الحي الناطق المبين) حسب مفهومات الجاحظ وغيره من أسلافنا الذين أخذوا يحد أرسطو وجعلوا اللغة معادلاً إنسانياً (فمن كان في المنطق أملي رتبة كان بالإنسانية أولى).⁽¹⁾ ولسوف تنحدر درجته من الإنسانية حسب إحداؤه في السلم اللغوي، مما يجعل اللغة ليست علامة على إنسانية الإنسان، بل هي شخصيته وهويته وحقيقته الوجودية. ومن هنا فإننا نبادر بتقرير هذه الحقيقة وهي أن الخلل الذي يعترى اللغة يصبح خللاً مصيرياً يمس إنسانية الإنسان ويحسم دوره الحضاري.

هنالك كان الإنسان عربياً في لسانه وفي فعله، وتجل صورة الإنسان بوصفه بلاغة في ذلك الموقف الجمالي بين معاوية وصحار العبد، حيث قال معاوية لصحار: ما البلاغة؟ فقال صحار: أن تقول فلا تخطئ، وتسرع فلا تبطل. ولكن صحاراً يتدارك الأمر ويلاحظ على نفسه فيرتد على معاوية قائلاً له: أقتني، هو ألا تخطئ ولا تبطل.⁽⁴⁾

لقد أقال صحار نفسه بدافع من حسه البلاغي فأسقط من كلامه ما يجب سقوطه لكي يكون كلامه بلاغة مثلاً أنه وصف للبلاغة، حيث الاقتصاد اللفظي والإيجاز في المنطق، وحيث مارس لعبة الخطأ والتصحيح على نفسه ليعطي درساً في نقد الذات أولاً

وما دمت لا نتصور الإنسان من خارج اللغة، فهو إذن (في) اللغة بوصفه ذلك الكائن اللغوي، وبصفته هذه يكون فاعلاً وموجياً، يرسل ويستقبل ويتفاعل. وهذه حيوية الحدث الإنساني والفعل اللغوي. ولكن اللغة مثلاً تصح فهي تمرض، شأن أي كائن حي. ومثلها تكون مادة للفهم فإنها تكون أيضاً مادة لسوء الفهم، ولذا فإن اللغة نعمة من أخطر النعم كما يقول الشاعر هيلدرن.⁽²⁾

ولقد شهد تاريخنا عصوراً من صحة اللغة كان أهلنا يرون الإنسان فيها بوصفه بلاغة أو أنه كائن بلاغي، وكانت اللغة هي الجبال حيث ورد أن النبي ﷺ سئل: فيم الجبال؟ فقال في اللسان.⁽³⁾ ومن

وتجاوز الخطأ بعد ذلك. وكان يدرك بحسه البلاغي أن الخطأ لا يتم تجاوزه إلا بعد تمثله ومعاينته. ولذا فقد أخطأ لكي يصيب، ولو لم يخطئ لم يصيب. وكتب الأدب جميعها تروي هذه القصة لتشخيص الموقف وتحسيس القارئ بحاسة البلاغة من أجل الوعي بها واستشعار حالة تكوينها وإنشائها، وذلك في مشاهدة حدث صناعة القول وتعديله.

ثم إن هذا القول الذي أفرزته هذه المحادثة القصيرة بين سلطان وأعرابي ينتهي بعد التهذيب ليعطي قاعدة بلاغية للفصل الحضاري، وهي ألا تخطئ. ولا تبطئ. والنهي عن الخطأ لا يعني نفيه، فلقد أخطأ صاحب القول، ولكنه يعني الحث على التنبيه إليه، وتصحيحه مثلما فعل صحار من دون إبطاء ولا تأخير : ولا تبطئ.

ومن هذا تأتي أخلاقيات الفعل الحضاري بصفتها البلاغية بالألا تخطئ. ولا تبطئ. والقوم الذين لا يخطئون ولا يبطئون هم الذين يصنعون التاريخ.

ولقد فعل أسلافنا ذلك سلاطينهم وأعرابيوهم. ونشأت بهم حضارة نصفها بالعربية والإسلامية، حضارة لا تخطئ ولا تبطئ، وبلغ الكائن البلاغي أقاصي معمورة فعمرها، وظلت حضارته فيها بليغة بالغة إلى أن أصابها ما أصابها على مر الدهر، فتحولت البلاغة من صناعة للفعل إلى صياغة لا تعدو كونها حلية تعلق فوق هياكل اللغة. فتعطل القول ويرد وتعطلت معه الأفعال، وغوى الإنسان من كائن بلاغي فاعل إلى مسخ لفظي خاوٍ من الحياة ومن الإبداع.

هذا عرض نفهمه ونعرفه، وترداد ذلك لن يكون سوى بكائية حزينة ووقوفنا على الأطلال - على أي لم أقف هذه الوقفة من أجل البكاء ولكن من أجل المسائلة والتساؤل. وسؤالي هو ما الذي حدث لذلك

الكائن البلاغي؟ لماذا لم يعد كائنا بالغا، وصار كائنا عاجزا حاسرا؟

إن نظرة فاحصة للعلاقة ما بين الإنسان واللغة سوف تساعدنا على تصور الموقف، ومثلما استعنا على تصوير زمن الفعل بقصة من التراث، فإننا نستعين هنا أيضا بقول ورد في كتب الأسلاف حيث يروى عن بعض النساك أنه قال : «أسكتني كلمة سمعتها من ابن مسعود من عشرين سنة سمعته يقول : من لم يكن كلامه موافقا لفعله فإنما يوبخ نفسه».

وهذا قول يطرح علينا نوعا خطيرا من أنواع الإنشاء اللغوي، وهو لغة التوبيخ الذاتي - كما تسميه هذه الحكاية - ذلك القول المخالف للعمل. وحينما يحصل هذا الفصل بين القول والفعل فإن الواجب الخلقى يفرض على المرء الصمت، ولقد طال صمت هذا النساك وامتد عشرين سنة، إلى أن هذب من سلوكه وقوم نفسه لكي يتطابق فعله مع مقاله فيتمكن من النطق مرة أخرى. وهذا يفرض إلى معادلة قاطعة، وهي أن شرط النطق هو في مصادقة الفعل للقول. وهذه هي اللغة : قول وفعل. فإن اختلف الفعل عن القول فلا لغة. ولذا صمت النساك. ولكن هل صمت الإنسان العربي في عصور انحطاطه منذ نهاية العصر العباسي حتى يومنا هذا. ؟ ان الواجب الخلقى يقتضي منه الصمت أو مطابقة القول للفعل ولكن ذلك لم يحدث. فهو لم يصمت، كما أنه لم يطابق بين قوله وفعله. ومن هنا حدث الانفصام ما بين الإنسان واللغة، وحدثت ثنائية مترهلة هي اللغة من جهة والإنسان من جهة أخرى. وهذا صدق وجودي أحدث هوة حضارية سقط بها تاريخنا فتهمت شخصيتنا، ولما تزل.

ومعنى هذا ان لفتنا - ومعها إنساننا - تحولت من الفعل البلاغي البالغ إلى حالة اللغة التويخي. وصار

والأصالة والمعاصرة. والاقليمية والقومية. والإسلام والعروبة. ولم تتجاوز صفحات الكتب إلى دواوين السلطة. وهذا جعل محاولات التوفيق تتلاشى وتضمحل لأنها قول بلا فعل، أي أنها خطاب توبيخي. وهذا صبغ الخطاب النهضوي بهذه الصبغة، وجعله خطابا عاجزا وباهتا، وجعله خطابا غير إنجازي وغير إعجازي، فهو خطاب يخطئ ويخطيء. وبما أنه لم يفعل ولم يصمت تبعا لذلك فإنه قد تحول إلى خطاب مترهل، وصار بلاغة ثرثرة وليس بلاغة إنجاز وإعجاز.

أما وعي الفكر ونظيراته فقد عجزت عن الوصول إلى الجمهور، وهنا نشأت ثنائية أخرى متضادة هي ثنائية الفكر والجمهور. والإنسان متضادان من جهة التسلط لكل واحد منهما إلى همّ مخالف لهم الآخر. فالفكر يعني أمور. في عصره الثقافي لا تنفك بالضرورة مع ما يفتنه جمهور الناس الذين لا يعون ولا يفهم ما يحدث خارج دائرة حياتهم المادية والتاريخية المباشرة.

وهذا الانقسام الحاد أفضى إلى ضياع مفعول الخطاب النظري على الناس، بينما تسربت إليهم مواد هذا الخطاب ومصطلحاته خلوا من نسقها النظري. وهو نسق نظري أصبح حكرا خاصا بنحس الفكر دون سواه. والسبب في ذلك هو انعدام رابط الفعل، مما جعل القول مجرد قول بلا فعل، وجعل الفكر كالحكواتي، والناس سكارى وما هم بسكارى. ومن تسرب مواد الخطاب خلوا من نسقها النظري تعززت الثنائيات المتضادة في ذهن جمهور الناس وعلى ألسنتهم، ووجه ذلك أفعالهم بها أنهم هم قطيع العمل. مما جعل العمل الناتج عن تأثير هذه الثنائيات على الناس عملا يتعارض مع شروط النهوض والتنمية. فالإسلام عندهم ضد العروبة، والمعاصرة

العربي يوبخ نفسه على مدى قرون متلاحقة. وتاريخية هذا التحول مشهودة وبيّنة، أما اعراضه فتنتجل في شيوع الثنائيات في فكرنا العربي، شيوعا ابتدأ من زمن حدوث الانقسام داخل الفعل اللغوي، وزاد وتأزم في طروحات ما يسمى بالنهضة العربية وما بعدها. ولقد يتساءل القارئ العربي اليوم عن هذه النهضة، ما هي ومتى هي وكيف هي. وهي أسئلة تنم عن جهلنا بمرحلة من مراحل حياتنا. ولاشك أننا ستعجز عن الاجابة وعن وصف هذه النهضة. ولقد يكون الصمت أحكم وأوجب خلقيا كمي لا نوبخ أنفسنا. والواقع أن ما نسميه بالنهضة لم يكن سوى مرحلة من مراحل الركود الحضاري، لأن تلك النهضة كانت مجرد كشف فجائي للغرب. ولم نكن نحن المكتشفين ولكن الغرب هو الذي جهلنا بقضه وقضيضه، وأفرغ سببات المشرقين في مهادين القاهرة. كما يصف الجبرتي في تاريخه. وهذا معناه أن الفعل لم يصدر منا، ولكنه وقع علينا وهذا من أخطاء الاصطلاح، إذ لا تسمى النهضة نهضة إلا إذا صدرت بفعل ذاتي فاعل ومتفاعل. وهذا لم يحدث فنيا سميناه بالنهضة، مما يعني استمرار الانفصال الحاد ما بين الفعل والقول.

وننتج عن ذلك أن صارت الأطروحات الفكرية النهضوية - وما بعدها - أطروحات منقسمة على نفسها لأنها تقوم على ثنائيات متضادة. وأدت هذه الأطروحات إلى تعزيز هذا التضاد. هذه نتيجة فكر النهضة وما بعده. وهذا هو المؤدى الفعلي لذلك الفكر.

وأنا هنا لا أعني أن أقول إن المفكرين قد قصدوا ذلك أو قصدوا إليه. بل إن المفكرين منذ جمال الدين الأفغاني قد بذلوا جهدهم من أجل (التوفيق) النظري ما بين الثنائيات المتعارضة كالإسلام والغرب،

ضد الأصالة، والإقليمية ضد الوحدة، والعامة ضد الفصحى... وهكذا حتى صار جمهورنا الذي نسعى إلى تنويره جمهوراً يصنع اللاتنوير ويفرس الظلام والضياء بيديه. وذلك بسبب تأثير هذه المصطلحات بشكلها الثنائي على الناس، وبسبب دفعها لهم إلى فعل لم يتخاروه عن وعي وتبصر، ولكن وقعوا فيه بتأثير اللغة المحرفة. تلك اللغة التي تحولت من أداة للفهم إلى أداة لسوء الفهم، ومن لغة الإعجاز إلى لغة التوبيخ. وصار عندنا كائنات بشرية غير لغوية بمعنى أنها ذات لغة مسوخة مهشمة، بين الفصحى والعامة، بين الفعل والقول، بين الاسم والمسمى، بين المصطلح والنسق النظري، بين التعارض والتوفيق. ودائماً هي بين أمرين أحلاهما مر.

- 2 -

تلك صورة قاتمة ولا ريب، وهي صورة تؤلِّدنا عن مسار فكري خاطيء. وهو مسار خاطيء، لأنه قد أوقع نفسه في جملة مآزق، أشير إلى بعضها مما له أساس جوهري في موضوعنا:

أولاً: قيام الفكر النهضوي على النخبوية القطعية. وأقصد بذلك أن ذلك الفكر تأسس على فرضيات مقطوعة منقطعة عن النسج الظرفي لبيئاتها الاجتماعية والتاريخية. فالنموذج الحضاري الذي قامت عليه واحتدته تلك الفرضيات هو نموذج مستوحى وعماكي، من نسج ظرفي مختلف، وليكن ذلك النموذج هو الغرب الليبرالي أو الشرق الماركسي. وهو في كلتا الحالتين مثال يختلف اختلافاً جذرياً في نتيجته الظرفي عما لدينا من بيئة أو بيئات. وهذا أحدث قطعة مرجعية في مصطلحات النهضة. وجعل النهضة نفسها مصطلحاً استلابياً، بينما هي تدعو إلى استنهاض الأمة. فالنهضة والمعاصرة جاءا وكأنهما نقيضان للتراث والأصالة. ذاك لأن النهضة والمعاصرة

ارتبطا فكرياً بالنموذج الأجنبي، فتصادما مع الظرف البيئي في ذهن الجمهور. وحدثت الوحشة اللغوية وما يتبعها من سوء فهم أصبح التراث معه غريباً ومعزولاً ومضطهداً. وصار الواحد منا في مواجهة ضد تراثه، وذلك لكي يكون عصرياً، وجاءت أطروحات فكرية وأدبيات جمة تتساءل عن موقفنا من التراث. وتقترح وجوهاً للتعامل معه. وهذه أطروحات لا تفعل شيئاً سوى أن تفصلنا عن التراث لأنها تقوم على افتراض أننا شيء مستقل عن التراث، ولذا أبحاث لنفسها طرح الاستئثار عن التراث بوصفه جسداً ثابتاً ومعزولاً، وبوصفه كياناً واحداً قابلاً للفرز والتحجيم. وبناء على هذا نكون نحن كائنات غير تراثية. لأننا قد انعزلنا عن تراثنا وصرنا وهو شيئين مستقلين ومتمايزين. وما نفعله اليوم لن يصبح تراثاً في هذه الحالة، وإنما هو معاصرة. فكأننا عاجزون عن صناعة التراث. وسوف تظل هذه المعاصرة مصطنحة بينما ليس له أب. ولا يملك من أسباب البقاء سوى أن يقاس على نموذج أجنبي كي يتطابق معه، مثل سرير بروكست حيث تقطع الأجساد كي تتناسب مع طول السرير.

وكذلك هي حال المنظومة الاصطلاحية لمقولات التنوير. حيث صارت تقوم على ثنائيات متضادة، تقاثل التضاد المتخلف ما بين التراث والمعاصرة مما ضيع (الأصالة) وجعل الأصالة والمعاصرة نقيضين، ويتم طرحهما علينا للاختيار بينهما. وهذا خيار مصري ينتهي بانتفاء الأصالة وانتفاء النهضة والتنمية. ومثل ذلك ثنائيات الوحدة والاستقلال والعدالة والوطنية والحرية والإيمان. وهي مصطلحات تقوم على الاختيار القطعي، وتأتي إلينا على أن كل واحدة منها هي بديل قاطع عن الأخرى، وتصبح كل واحدة تعود إلى مرجعية فكرية وتاريخية غير الأخرى. مما

شئت الوحدة الذهنية والمعرفية في لغة الاثنياء. وجعلنا نحن أمة من دون وهي حضاري عمومي. لأن لغتنا تقوم فيها قطيعة دلالية ما بين الدال من جهة، وبين منظومة المدلولات المشتة من جهة أخرى، وصارت اللغة سببا لسوء الفهم، بعد أن كانت مادة للفهم والوعي.

وثانيها : أن أدبيات النهضة ظلت تقوم على ما يمكن أن نسميه هنا بـ (فكر التمني). إذ إن ما تطرحه من مشروعات تنموية هي أشبه ما تكون بأحلام اليقظة، والهواجس الوردية. ولذا فإنها أطروحات لا تقوى على مكافحة آفات الحاضر والأوبئة الحضارية التي عشت داخل جسد الأمة على مدى غير قصير. فالوحدة والمدالة والحرية ليست مشروعات تنموية بقدر ما هي آليات حلقية.

وفكر التمني هذا هو النمط السائد في الأطروحات السياسية المعاصرة، سواء الحزبي منها أو المستقل، وسواء أكان قوميا أو دينيا أو ليبراليا، فهي تفرق بالأدبيات الوجدانية، وهي إلى الخطأ العاطفي أقرب منها إلى التفكير المحضوي أو الاستراتيجي. ولذا ظلت فكرا اجتهاديا فرديا، ولم تتحول إلى فكر مؤسساتي بنائي ذي حيوية نقدية وتفاعلية. وظلت لغتنا اجتازا مترهلا يزداد كميا ويتقلص نوعيا. ولم يحقق ذلك الفكر أي تقدم نوعي طول مساره الحديث، وكل التغيير الحادث فيه ليس سوى تغيير ارتدادي، يرتد إلى إشارات البداية مرة تلو أخرى، دون أن يحقق أي نقلة أو نقلاات نوعية مما جعله فكرا استهلاكيًا مكرورا وسليبا، وأعجزه عن الانتاج الإيجابي، مثلما أعجزه عن التنامي العضوي أو التفاعل الجماهيري.

والنخبة الفكرية هنا لا تختلف عن الجمهور، إذ الجميع لا يملك سوى الامنيات الخاملة، ويعجز عن

الفعل. والكل واقع في دوامة (التربيع) لانه يقول ما لا يفعل. بل إن الفكر يعمق هذه الدوامة ويوسع دائرتها ويزيد من حجم ضحاياها.

وثالثها : أن هذه الأطروحات تصافرت على مر الأيام لكتابة نص كبير وضخم نسميه هنا بالنص العشوائي، وهو النص المتلاطم من داخله، والذي يسير بعضه ضد بعضه الآخر، ويقوم على نقض ما غزل، فهو يعزز الفقرة والقطعة ويؤخر مسيرة الأمة. حتى ليصبح يوما أسوأ من أمسنا. وما من أحد من عرب اليوم إلا ويتمنى أن لو كان حالنا مثل تلك التي ما قبل أربعينيات هذا القرن. ولربما ناضلنا وكافحنا كاستيبد بعض ما كان لنا في ذلك العقد. هذا هو النص العشوائي الذي يشم ما بنى ويكسر ما جبر، لأن من ممكث متمكث يقوم على الضعف ويؤول إلى الضعف.

وتبع عن ذلك كله ثلاث ولادات معاقة وهي :
أ - جماعات من المفكرين النخبويين المعزولين عن الناس من جهة، والمتصادين تضادا سلبيا فيما بينهم من جهة أخرى.

ب - لغة مسموغة فقدت العلاقة العضوية بين رموزها الدلالية ومدلولاتها المنطقية والفعلية.

ج - جمهور محيط ضائع يعجز عن الفهم أولا، ثم لا يجد أمامه واقعا صادقا، أو واقعا يدعو للأمل.

وفي خضم ذلك، كنتيجة له أو كعرض من أعراضه، صارت رموز اللغة ودلالات النهضة مجرد رموز حاملة تحيل إلى عالم العواطف والوجدان. وليست من عالم الواقع ولا من عالم الممكن. فالوحدة العربية مجرد حلم وكذلك هي النهضة والمدالة والحرية، ولسوف تكون قصائد الشعراء هي الأولى بأحلام المجد والعزة. أما واقع الأشياء وواقع الناس فإن بينه وبين هذه المصطلحات قطيعة في الفهم وفي

المصادقية.

ومن هنا صرنا كائنات غير لغوية، كائنات مستلبة، بلا دلالة ولا تركيب. مجموعات من الجمل غير المقيدة، أشباه جمل. أو كما قال الإمام علي رضي الله عنه، أشباه الرجال ولا رجال. نحن أشباه الأمة ولا أمة. ومن كان بلا لغة فهو ليس بكائن حي، لأنه غير ناطق - كما هو حد الانسان.

- 3 -

هذا لا يعني أننا أمة كتب عليها الموات، ولكنه فحسب يعني أن لدينا إشكالا صويصا. ويقوم هذا الإشكال بما إنه مرض عضال في اللغة، أصاب روحها وفكك جسدتها، ولكنه لم يمتهن. والحل يتأتى عن طريق تنقية اللغة من دالها، ومن ثم سوف تصفو أذهان مستخدمي اللغة، وسوف يتجهون نحو الوعي والفهم، الوعي بأنفسهم وفهم حالهم. ومن أول أبواب الحل أن نعي العلاقة العضوية ما بين مفهوم الوحدة والأمة. وهو مفهوم أشارت إليه الآية الكريمة في قوله تعالى عنا : (إن هذه أمتكم أمة واحدة) (5) حيث جاءت كلمة (أمة واحدة) في موضع حال منصوبة، والعلاقة العضوية ما بين إعراب الجملة ودلالتها تقتضي إقامة هذه الرابطة، مما يعني أن الأمة لا توصف بأنها أمة إلا إذا كانت واحدة. أما إذا لم تكن واحدة فهي ليست بأمة. وهذا هو مدلول الآية الكريمة : (إن هذه أمتكم أمة واحدة) في حال كونها واحدة. وإذا تغيرت الحال ولم تعد واحدة فهي ليست أمة. وإذن لكي نحقق مفهوم (الأمة) فينا لا بد من قيام الواحدة، ويكون جهدنا منصبا على التوحيد أولا لكي نؤسس (أمتنا).

وهذا يتأتى من وجوه كثيرة أحدها أن تكسر التثنيات القطعية القاطعة في فكرنا التنموي، ونزيل انتعاض التضاد ما بين أطراف المعادلات الذهنية بين

الأصالة والمعاصرة، بين الوطن العربي والإقليم، بين العروبة والإسلام. وهذه ثنائيات ليست متضادة ولا متعارضة، ومن الصحيح التوحيد بينها في معادلات مركبة تنفي إلى ناتج إيجابي.

ولقد كشف العلم الحديث خاصة في ميدان الميكروفيزياء عن حقيقة جديدة، هي أن الأضداد لا تتصارع بل تتكامل لتعبر عن الحقيقة بأوجهها المختلفة، وتنتهي إلى تركيب (6). والحقيقة ليست بذات وجه واحد قاطع، إنها دوما نسبية وديناميكية ومتحولة، ولذا فإنها لا تخضع للتثنيات القطعية، كما أن الحقيقة تكبر بقدر ما نحقق نفسها (7).

ولقد جربت العلوم الانسانية أيضا هذه الإشكاليات، وعركت نفسها فيها لتخرج بتركيب عضوي ينتج عن تكامل التثنيات لا تصارعها. ومن ذلك معادلة ابن تيمية المشهورة : موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول (8) وهي المعادلة التركيبية التي وضعها لحل التضاد التنسفي ما بين العقل والنقل.

ولقد وضع - سد لماير - حلا إبداعيا لسؤال الفن للفن أو للحياة، بأن قال (إنك إذا لم تبحث في الفن إلا عن الفن فلن تجد فنا) (9). ومن هنا يكون الفن للفن وللحياة معا وفي آن. وهذا ينهي ذلك السؤال الفني الذي يفترض ثنائية قطعية لا وجه لها.

ونقيس على ذلك معضلة (الشكل والمضمون) في نظريات الأدب، حيث يجري النقاش والجدل على أهمها يجب أن ندرس الأدب. وذاك نقاش يقدم على افتراض غير صحيح، وهو افتراض يوحي بالفصل ما بين الشكل والمضمون، مع أن حقيقة الأمر تحتم أن لا مضمون من دون الشكل. كما أنه لا وجود لشكل بلا مضمون، حتى الشكل العبي يصبغ العبي هو الدلالة الضمنية له. وكل المضايم الممكنة والمعلوم بها ليست سوى إفراز لشكل أو أشكال ما. وفي مفهوم

(البنية) حل نظري وإبداعى لهذه الثنائية التعسفية، ذلك لأن البنية وحدة تكوينية ذات شكل مبدع يفرز مضمونا إبداعيا تحفز عليه تركيبة البنية ، ونشاط الذهن القرائي .

ولذا فإن العلاقة ما بين الإنسان واللغة ليست ثنائية منسطرة - كما هي حالنا مع لغتنا الآن، مما يؤدي إلى الفشل الحضاري -، ولكنها علاقة عضوية بنيوية تتشكل من حوارية الإنسان مع لغته، وتفرز (بنية) إبداعية حيوية ومفتوحة. وتقوم على وحدات تكوينية متفاعلة، والاختلاف فيها يفضي إلى اتلاف، كما قد قرر الإمام عبد القاهر الجرجاني (10) من قرون، في علاقة جدلية (حوارية) لا تتصارع فيها الأضداد، ولكنها تتكامل لتأسيس تركيب حيوي إبداعى. وهذا ما يجب أن يتأسس منه وينبثق عنه (النص الملحمي) المغاير للنص العشوائي.

والنص الملحمي هو نص الأمة/الواحدة، أو الأمة/النص. تلك الأمة التي تدخل من خلال تاريخها وأحداثها في توجج جدلي حوارى، يوظف كافة أطراف المعادلات والثنائيات، ويوظف حركة المصطلحات والأفكار في تفاضل صريح متحاور يتشكل من اختلافاته اتلاف، ومن تضاداته تكامل. والتقيض مع نقيضه يتولد عنها إفراز حي يتشع عن التزاوج الطبيعي بين الأضداد، مثل تضافر عناصر الجملة اللغوية في تكوين الدلالة والأفصاح عن نتائج دخول العناصر في علاقات تركيبية. تماما مثل قيام (الملحمة) على اختلافات متواترة، ولكن هذه الاختلافات تؤدي أخيرا إلى بناء النص وتوحيده ولممة شتاته، ليصبح نصا دالا ويكون أدبا وظيفيا باعنا على الفعل والتفاعل. ولا سبيل إلى نهوضنا حق النهوض إلا باستنهاض هذا الحس - من جديد - في لغتنا لكي نعيد العلاقة الصحيحة بينها وبين الإنسان، كأنها الحي .

وإن كان الانشطار عندنا قد فتت جسد اللغة وهشم روحها بأن جعلها لغتين متعاديتين هما الفصحى والعامية، وهي ثنائية قاتلة، فإن الأمر حينئذ يقتضي منا السعي حثيثا من أجل (تعميم الفصحى، وتفصيح العامية). وهذا شرط أساس من أجل أن نخرج من دوامة الثنائيات الغبية وأن نخرج من ضياعات النص العشوائي، لكي نبدأ مشروعا النهضوي بكتابة النص الملحمي، حيث الواحدة أساس للامة، والقول يطابق الفعل، ويكون الإنسان - إذن - لغة، حيث الجاهل الذي لا يعطى ولا يعطى. فإن لم يكن ذلك فالصمت خير لنا كي لا نظل نوبخ أنفسنا منذ أن صار قولنا يخالف فعلنا .

الهوامش

- (1) الجاحظ : البيان والبيان 102 تحقيق فوزي عطري، الشركة الثانية للكتاب، بيروت 1968 وانظر أيضا : ابن رشيق : العمدة 242/1 تحقيق عبد عي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت 1972.
- (2) وردت هذه العبارة عند الدكتور عبد الرحمن بدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت 1979.
- (3) الجاحظ : البيان والبيان 102 وكذلك ابن رشيق : العمدة 242/1
- (4) أبو حلال العسكري : كتاب الصناعات 32 تحقيق علي محمد الجباري وعبد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952.
- (5) سورة الانبياء آية 92.
- (6) وردت العبارة عند محمد عابد الجابري : تطور الفكر الرباعي والعلالية المعاصرة 29/1، دار الطليعة، بيروت 1982.
- (7) هذه النظرية عند الله الغلامي : الخطبة والتكفير 82، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.
- (8) لابن تيمية كتاب هذا المتوان (مرواغة صحيح المنقول لصريح المنقول) دار الكتب العلمية، بيروت 1985.
- (9) سامي الدويهي : علم النفس وآداب 34 دار المعارف، القاهرة 1981.
- (10) من مفهوم الاختلاف والاتلاف لدى الجرجاني انظر بحثنا : من المتشاكسة إلى الاختلاف - سؤال المعنى في النص الأدبي، مجلة (الحياة الثقافية) تونس 1987.

قراءة في رواية نوار اللوز

محمود المصطاف

الخصائص الفنية في رواية «نوار اللوز»

1) الإطار الزمني (*)

تدور أحداث الرواية في إطار زمني محدود بالعهد اللاحق للاستقلال وبالتحديد في الستينات من هذا القرن عندما شادت الثورة بشأيم الأراضي وتطبيق النظام الاشتراكي ودعت الى المشاريع الزراعية الكبرى من اقامة السدود على الأراضي وانصاف المجاهدين الذين ضحوا في سبيل الوطن وتوفير الشغل ويقول صالح الزوفري في لحظة فرح وأمل مخاطبا لوتنجا: «سانزل يالونجا الى البلدة لاسال عن أراضي الثروة الزراعية وعن بداية الأشغال في سد العواني - عن أي شغل» (ص141) وفي موضع آخر يقول: يا بابا صالح - - أراضي السبايبي اتمت رسميا وستوزع قريبا طبعاً (ص145)

وتجري أغلبية أحداث الرواية... في فصل من فصول الشتاء الى حدود مشارف الربيع عند ظهور نوار اللوز... ولهذا النوار دالتان زمنيتان:

1 - دلالة على لحظة ماني عمر السنة، على انبعاث الطبيعة بعد مواتها وعلى الجمال والدفء، بعد الامطار والرياح والصقيع، «ظهر على أغصان شجيرات اللوز

هذا الأثر الإبداعي هو بعنوان أساسي «نوار اللوز» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج وقد صدر ببيروت عام 1983 عن دار الحداثة في طبعة أولى وهو رواية - حسب مقولة الأجناس الأدبية - استخدمت أسطورة الجازية إطارا فنيا والواقع الجزائري خاصة والواقع العربي عامة موضوعا لها والقضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية مضمونا فيها.

واعتمنا في قسم أول بالخصائص الفنية في معالجة الرواية من تحديد للأطر وتقسيم للفصول واشكال السرد المتبعة وتوظيف للأسطورة قصد الوقوف على توفيق الكاتب في المزج بين القديم والحديث ونجاحه في التوظيف والابداع.

ثم عرجنا في قسم ثان على قضايا المضمون فشدتنا قضية الثورة والسلطة بين السياسي من جهة والاقتصادي والاجتماعي من جهة أخرى كما شدتنا قضية المرأة بين الجنس والعشق من ناحية وبين المقاومة والبطولة من ناحية أخرى

وختمنا بملاحظات عن الأسلوب بخصائصه اللغوية وأدواته التمييزية

نوار أبيض صغير كان يشير بربيع جميل حتى الحركة التي انقطعت عادت الى دورتها القديمة» (ص214)

2- دلالة على لحظة ما في حياة البطل، على البشري التي غمرته بهذا الفصل الجديد والبالغ وهو يتوق اليه للمخروج من دنيا الصقيع والمطر والوحل انها اللحظة الزمانية المتنامية والتي لئن بدت بشائرها تظهر في مستوى الطبيعة، فهي لم تتجلى بعد في مستوى الواقع الاجتماعي.. انها لحظة الاحساس الغامر أي هي اللحظة الوجدانية التي تظل احساسا معلقا ما دام الواقع المادي والاجتماعي لم يحضنها ولم يحسد اشواقها «بقدر ما يقسون على ازداد تصلبا وقوة حتى ينور اللوز وتعرفين ان اللوز حين ينور يكون الربيع قد بدأ في فتح عينيه» (ص213)

(2) الإطار المكاني:

هو الجزائر... وفي مدينة مسيردا بالذات - فهذه المدينة كانت على مصب واد وهي ذات حقول عمدة (ص11) تنوزعها المياه بالدور والتناوب وهي مهددة بالواد الذي لا يتوقف تحرير مياهه وبالفيضان صيفا وشتاء (ص106)

وقد قام في هذه المدينة - حي البراريك - وهو أمشاج من سكان نازحين من كل مكان لا يجمع بينهم الا الحرمان... وانتظار العمل في السد الذي وعدت السلطة بانجازه ولكنه كان يتأخر كل سنة لاسباب مجهرلة «حتى حكاية السد بدأت تتحول إلى أسطورة» (ص19)

لذا قامت فيه طغرس وعادات غريبة من تناول المخدرات وارتكاب الحماقات الفظيعة «لا شيء» في هذا الحي غير البرد والجوع وبيوت التلك والوحل وتصفيّة الحسابات القديمة بالمدى والجنائزات.. كنا نأكل فيها

بيننا كالحيوانات المفترسة...» (ص19) والغرائب تحكى عن هذه الاشكال البشرية (ص116).

هذه المدينة على التخوم المهملّة «انها البلدة التي تنام على أطراف الحدود في الحرب. هي أول من يدعش وآخر من يتذكره المؤرخون» (ص19) وهي لئن لم تتحدد في مكان معين... فهي تنسحب على الشريط الغربي من الجزائر.. أو هي تنسحب على شريط الغرب المطلق.. حيث تكون قرية من كل تغريب واغتراب... وكل غرب هو نقض الشرق.. وما يخف به من دلالات الولادة والاشراق.. حين ولدت ثلاثت الأزمات الجافة وتساقطت امطار قوية على غير المادة واشرقت الشمس من الغرب ولعت الانجم في وضع النهار مع لمعان الشمس» (ص10).

انما مهيروا اذن مكان ما في الجزائر - لا تتحدد بطيود متغيرة ولذا هي اقرب الى اللامكان... وهكذا تخرج من حيز الجزائر في الشرق أو في الغرب كما تخرج من حيز أي مكان من الوطن العربي... ولكنها إذ تخرج عن أي مكان معين... فهي بالتالي تنغرس في كل مكان من الجزائر ومن الوطن العربي ومن خارج الوطن العربي طالما ان الظروف التي تصفها الرواية موجودة بصفاتها لا بأهيانها.

تري هل أن استخدام اللامكان صنعة فنية تخرج من حدود الخاص الى العام ومن المحسوس الى المجرد لتصبح الرواية معالجة لاشكالية قائمة بالقوة أو بالفعل كما ورد في التصدير إذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو قبيلة أو دولة على وجه الكرة الأرضية فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدا (ص5).

أم هي وسيلة من وسائل التقنية والمخرب من وحل المتابعات السياسية خصوصا وان نخوف البطل على كاتب ياسين من بعض الممارسات السرية قد يعضد

طريق القراءة والسباع معا يقول مؤرخ البلدة - يدي
على التوتاني ومعه قدماء البلدة وأعيانها (ص 10)

وهؤلاء الرواة سواء في غيابهم أو حضورهم، لا
ينقلون الأحداث أو يقفون من ورائها مكتفين
بالتسجيل، بل هم يقفون معها ويصنعونها وقد يقفون
أمامها فتأتي أفهامهم في صيغة تنبئية سابقة للأحداث...
ومرصة بها «قبل أن جيلنا سيمشي واقفا كأخطاب
الزيتون، سيعلمونا الدود وعيوننا مفتوحة، سنقرض
وسنضطر أن يحمي حكامنا وأن يقدموا لنا شهادة
انقراض» (ص 10)... وعن أحد المخبرين يروي ما يلي:
يقول المؤرخ التوتاني: يقول الطالع: قد ينجو وجه
عروق لم تتلفه رمال الصحراء سيمجد مجددا ركب
التراب وقد ييمت الذرية إلى الخلف من جديد
(ص 10).

إن هذه التعددية في الرواية والأخبار، بصيغها
المختلفة... أنها هي وسائل فنية تندرج في جمالية
الكتابة الروائية... للتأكيد على واقعية ما يروي أو
للتخفيف من هذه الواقعية... وفي جميع الأحوال
يظل الكاتب هو الباث الأساسي... إذ سريعا ما
يكشف عن نفسه فتختلط الذات بالموضوع حتى تغدو
الرواية في بعض اللحظات حوارا داخليا باطنيا
تتكشف لنا من خلاله شخصية صالح الزوفري
شخصية بائحة بكل ما يعتمل في داخلها من آلام
وتذمر وسخط أو من رغبة في الثورة والتغيير.

5) الاسطورة كإطار فني

استخدم الكاتب أسطورة الجازية كإطار لهذه الرواية
ولكنه لم يبق فيها ولا في حدودها بل حاول أن يوظفها
لخدمة مضامين واقعية حديثة فاستطاع أن يحدث
التواضع والتواصل بين التراث والمعاصرة فلم يفقدنا
نكهة الأسطورة ولا رائحة الواقع وتكاد أسطورة

هذا الاتجاه... فيكون تخوفه بذلك تخوفا مشروعا...
وشهادة حية على غياب الحرية وتدنيدنا بقمعها؟

3) بناء الرواية

جاءت الرواية في فصول أربعة والفصل الأول منها
ورد بعنوان «تفاصيل» وهو لا يعدو أن يكون تمهيدا
في شكل اطلالة على فصول الرواية اللاحقة وتقديم
لأهم الأحداث التي عاشها صالح الزوفري، ولعلنا
نتعرف من خلال هذه التفاصيل على مصائر كثير من
الشخصيات والمشايخ التي نادت بها السلطة المركزية.

والفصل الرابع أيضا لا يقدم جديدا ولا يستلزمه
معيار الرواية إلا من حيث هو تأكيد على عودة صالح
الزوفري بعد أن كاد يصبح خرافة من الخرافات في
ذاكرة مجتمع البراريك والأمن حيث هو تأكيد كذلك
على رفض البطل الانتباه وأصراره على الانغماس في
الترية والوطن والتشير بحلول تمرير عن اتجاهه
الايديولوجي. وهي حلول لا تبدو نابعة من نسج
الرواية بقدر ما هي إسقاط لا يخلو من افتعال.

ويكاد كل فصل في الرواية أن يكون مستقلا بنفسه
منغلقا على ذاته مما يجعل الفصول بمثابة قصص
متراكبة لها كيانها الواضح إلا من يخط يربطها جميعا
بشخصية محورية هي شخصية صالح الزوفري.

4) السرد

توسل الكاتب الجزائري واسيني الأعرج في هذه
الرواية ذات الفصول الأربعة بوسائل السرد المختلفة
والمندخلة فتعددت الضمائر وتنوعت مصادر الرواية
والخبر... ونجواهر الراوي المتكلم والراوي السارد
مباشرة والراوي الناقل بأسانيد مختلفة سواء عن طريق
السباع «قالت أمي التي حيث...» (ص 10) أو عن

ألا يضي كل هذا على الرواية طابعا جماليا أكيدا
هو طابع العجبية والغريب في اختراق الواقع إلى ما
وراءه قصد تجسيم اللامنتطقية في عالم غير منطقي؟

المضامين

1) الثورة بين السياسي والاقتصادي الاجتماعي

تقوم الرواية على ثلاث لحظات في مسيرتها الزمنية،
وهي لحظات تمثل انفتاحات تتبعها انغلاقات... تعبر
عن الحياة والفشل في جميعها

٩ - لحظة موت السيدة... وفشل البطل في
الانجذاب وترك الحلف فقد مات ابنها ما تباه...
وكانت تبة المساة... ان اهلكت الممرضة
زوجته... بجارية بذلك عرض الحائط لا الضمير
المهني... وحسب... بل وأكثر من ذلك... كل ما
هو انساني... وفي اقصى اللحظات التي تتجمع فيها
المشاعر الانسانية... وتستجيب للفرح والبذل...
بانبعثت الحياة في الوليد الجديد... «سبيطار الغزوات
كان مجزرة وكنت الضحية... وقسا من بين آلاف
الأرقام... تصور يا عبد الكريم - القطط تأكل
أطفالنا» (ص 58).

ان قد صالح الزوфри... لزوجته... وبالتالي
للخلف... وهو يحلم بانبعثات جبل جديد طيب
المعدن... هو التجسيد العملي لاقصى درجات الحياة
والفشل... وهنا تلعب السلطة... في اشخاص
موظفيها الساهرين على حياة الناس دورها البارز في
قمع طموحه والقضاء على رغباته المشروعة في الحياة
الاجتماعية وفي أعز ما في الحياة من جمال «هل يستطيع
القضاء الذي يشارع المتسبين في موت الطفل أن يصل

الجاذية في صيغتها الثرية ان تتوازي مع أسطورتها في
صيغتها الشعرية فكانها هما أسطورتان مستقلتان وفي
هذا تعبير عن اللقاء والتواشج بين الحضري والبدوي
في هذه الأسطورة التي اتسعت وامتدت لتسج من
خيوط شتى باختلاف البلدان والفئات لانها من تراث
كل هؤلاء جميعا.

ولقد ظلت الأسطورة بشخصياتها المحورية وخاصة
الجاذية حية في وجدان البطل تتراءى له في الحلم
واليقظة... يتابعها ويوازن بين واقعها وواقع الى حد
التماهي... مما دفع الكاتب الى المزج بين الواقع وما
وراء الواقع فكان يبعثها من وراء الجدران لتجسد
صورة انسانية ممتلئة من لحم ودم نية ملهمة:
«تكتأف سحب الدخان المتعرجة... ينشق الحائط
العتيق... تتأكل على اطرافه ديدان قرحة البرد - حتى
الميكمل تملي العظام باللحم - ثمة يد خفية تصنع هذا
الجمال» (ص 122)

ان هذه الوسيلة الفنية - لعلنا نجد لها جذورا عند
الحكيم في «طعام لكل قم» وهي صورة من صور
العقل الباطن في تشوفه واستبصاره بحقيقة الواقع
واستلهام الحلول.

ورغم الطابع الأسطوري البدوي لهذه الرواية
والمزج بين الواقع وما وراء الواقع لاستبعاد الواقع
والتخفيف من بشاعته تظل الرواية واقعية سواء
بالتعريف أو بالتعبير حتى العظم.

ولعل هذا التداخل بين الأسطوري والواقعي أدى
بصالح الزوфри ان يتغنى في جو الأسطورة، أو
يغمس فيه حتى بات هو نفسه أسطورة من الأساطير
يتوازي مع أسطورة الجاذية بل يضارئها ويغنيها دون
ان يقصدها «قل ان غيابه من علامات الغيب والنوبة»
(ص 169) وقد تحول في الاسواق الشعبية وفي ادمغة
المتسوقين إلى أبي زيد الحلالي خارق القدرات (ص 170)

إلى ذروة المأساة التي أشعر بها، أننا لا نهمتي نتائج قضائهم تماما عليهم أن يتوصلوا إلى الشعور بالبراكين التي تشتعل في صدري والا لا قيمة لكل ما يفعلونه (ص 132).

2 - لحظة فشل في الحصول على أرض من الثورة الزراعية باعتباره من المجاهدين ومن أكثر المجاهدين تضحية، وخطرا بشهادة المستعمرين أنفسهم ولكنه يفشل في هذا بعد أن فشل في الحصول على عمل شريف.. ينأى به عن الطرق الملتوية في العيش والارتزاق باستعمال التهريب وبيع المخدرات. والغريب أن ملف الاستعمار - هو عينه - الذي حوسب به في حرمائه من الأرض وهكذا تقف السلطة ممثلة في شخص ولد الأخضر فتحرمه لأن الحق الاقتصادي فقط بل وأيضا من حقه السياسي في الانتساب إلى المجاهدين.. صناع الجزائر الحديثة ذلك أن بطاقة المجاهدين لم يعد يحصل عليها من يستأهلها عن جدارة... بقدر ما أصبحت.. تملأ للراشدين والانتهازين تصور يرفعون ناسا ويحاسبون ناسا اعتمادا على الملفات التي خلقتها فرنسا. (ص 44)

والحصول على وثيقة المجاهد «لا تكلف» في هذه البلدة - أكثر من سهرة وبعض زجاجات وسكي» (ص 147) يا ولد سي الأخضر. البارح تذببني وتذبح والديك واليوم تقيم مقدار قدرتي على التضحية من أجل هذه التربة التي سحقتنا» (ص 149).

3 - لحظة فشله في الفرح بالزوج من لونجا زواجاً شرعياً بعد أن ثبت حملها منه.. وبعد أن عقد العزم على الاشتغال في السد.. والاقبال على حياة جديدة.. وها هي السلطة - تقف في وجهه مثله في شرطة القارق.. وفي النمى خاصة - فضتكه من بين ذراعي حبيته لونجا.. وتحرمه حتى من حقه في الحياة.. وهي قادرة أن تلقى تلقاه - ضروريا من

التهم المختلفة تبرر بها القضاء عليه «كان النمى يتهمنا بالخيانة والاحرام وحق محمد أقسم أنه كان يباعا والذين قذفوا به إلى هذا المكان ليسوا أقل خيانة منه» (ص 87).

إنه الرجل الذي حاول أن يتطهر، بل حاول أن يعيش حياة انسانية عادية كمواطن معترف به وبحقوقه... ولكن السلطة ممثلة في كل أجهزتها وأدوات التنفيذ لها وقوانينها المتعسفة الظالمة - تحرمه من حق المواطنة فيعيش بين الغربة والاغتراب؛ يعيش في الغربة وذلك في الخروج إلى ما وراء الحدود والبحث كغيره عن البضاعة وبيعها في السوق السوداء في هذه البلدة الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق.. ولو كانت ظروف النمس طبيعية ما سيقطع لحضر وما تحول أمام القرية إلى مهرب ماهر للكائن» (ص 19) كما يعيش في الاغتراب وذلك لشعوره بالظلم والقهر و «الميزية» الكحلاء التي هي صنو الرذيلة تصور.. لو وجدنا شغلا بسيطاً في حي البراريك ما اكلتنا مخاوف الحدود... حين نفقد طعام الحياة نتأكل فيما بيننا كالحیوانات المفترسة» (ص 19)

انه البطل الذي عاش مع البرد والوحل، ومع الفقر والظلم في اهاب واحد يصارعها مجتمعة متأزرة.. يصارع الطبيعة القاسية والمجتمع المتفسخ والسياسة الظالمة الحقود مجبرون بين ان نرق أو نموت جوعاً أو نركب البحر من غير رجعة ونبصق على المسيردا الجرباء ورميها من قلوبنا إلى الأبد أو نأرسل الترويندا علنا» (ص 28)

وكان يمكنه - في هذه الظروف الغريبة - أن يكون عنصراً خطراً كما كان قبل الاستقلال فلاقا يقتل ويدمر وقوام حياته بنديته وفرسه الذي ارتفع به إلى أعلى مراتب الانسانية فهو البدوي إلى حد الخلاف

الذي مضى، كانت تباع الله والأرض وتنام ذليلة عند
أقدام الكولون... وما هي اليوم تنفث ريشها في
وجوها بقوة الكليكة المريضة وتستغل الظروف القاسي
لتجبره لمصالحها... انها الوجوه الشرسة التي أرزأنا
في اعز احبابنا» (ص 148)

وإذا كان الدود - في رواية السرطان لنهاد
سيريس⁽¹⁾ ينخر من الخارج خاصة ليتمد الى الداخل
بعد ذلك ويصبح عاما يتناسل ويتوالد في كل اتجاه
فهذه الرواية حل عكس ذلك - ترى الدود ينخر من
الداخل خاصة ويحفز ليتلغ القيح والطيب بلا
هودة ابتلاع عدوى أو هدم بالتهيش والتغريب .

وإذا صور - فرانس فانون - المعذنين من سكان
الجزائر في نضالهم الرائد ضد الحق والابتلاع إثباتا
للوجود والدائية الصلبة التي تأتت واشمخرت فان
لوسيني الأهرج بصور - من زاوية أخرى وفي زمن
مقايير المعذنين من فقراء الجزائر وكادحيها الشرفاء
الذين لم يجدوا في الاستقلال منتهى الآمال... بل لم
يجدوا فيه سوى التهميش والتغريب .

ان الرواية - صرخة مدوية - وخطاب سياسي مباشر
فيه شكوى وتظلم بل فيه محاسبة وتنديد سافر لا
يتخفى ولا يراوغ «ايه يا صالح، حل هذه الاحراش
الباسية تنام بقايا الحرب الفروس، حرب الذين
تقاتلوا من أجل الملك، وكذبوا علينا بانهم تقاتلوا من
أجلنا نحن الفقراء الذين نعيش من تهريب اعناقنا عن
سيوف القتلة» (ص 45) .

ورغم ما فيها من عناصر تسجيلية كثيرة عما يجعلها
وليدة الثورة الجزائرية ولصيقة بعهد الاستقلال، فهي
تجاوز هذا الاطار الزمني والمكاني لتصبح محاسبة
سافرة لكل الثورات المجهضة للآمال والمحيطه
للاحلام بسبب عصف في القيادة أو ظلم في التوزيع أو
سيادة القيم المتدهورة الموروثة من المهود البالية...

أحيانا، ولكنه يأبى الا ان يسير مع الثورة والاستقلال
يزكي اجراءاتها ويمنحها من قلبه وعقله الشيء الكثير
لأنه من معدن صاف فوق البيع والشراء «دمي حر لا
يشرب هذا الفقر وهذا العراء... علمنا ان نكون فوق
البيع والشراء» (ص 145)

عمل للثورة ولكن ما هي الثورة تتنكر له فما أقسى
البحود وأعظم النكران! هكذا تتصارع في نفسه القيم
المتدهورة مع القيم الأصيلة ولشد ما اضطرت الظروف
الغريبة ولا جناح عليه - أن يعيش في التدهور ويجسده
ولكن حكمته... وطيب معدته... وياها نفسه وسمو
علاقته الاجتماعية بالمرأة وبالناس، كانت تنأى به عن
التردي والسقوط رغم إيمانه العميق بأن «الشجاعة
والطيبة لا تكفيان في عالم غير طيب» (ص 120)

اته يتحدى المسخ في أي شكل كان وسيظل وفيما
للشهداء من أجل قضية الوطن العالية» قاوم المسخ با
صالح... فالشهداء الذين تباع عظامهم لغير الشهداء
سيحاسبونك أكثر من غيرك» (ص 146)

ان الجو العام متعفن مازوم، ففي هذا البلد «كل
شيء تأكد» (ص 202) أه يا لوجايا القبائلية تحب
بلادنا لكنها ليست لنا» (ص 151)

ان البطل رغم فشله في اللحظة الشائنة، نراه لا
يستسلم لياس مطبق... بل نراه يرشح بأمل باسم،
أمل العودة وأمل العمل وأمل الأوبة وان اقر الراوي
في الفصل الأول بان عود السلطة كانت هراء
ومخوبا... فلم يكن شيء من السد قد تحقق ولا شيء
من العمل كذلك رغم المظاهر» (ص 19) وهكذا تبدو
الثورة... حاملة لجراثيم فئتها... لانها لم تخلص من
شوائب سوء التصرف والتسيير... فلم تكن في خدمة
العمال والفقراء الكادحين بقدر ما كانت في خدمة
الوصوليين والراشيين وأغنياء الاستقلال: «هذه
الاشكال تكاثرت في الفترة الأخيرة من الزمن الصعب

والاستواء. والحقيقة ان طيطبا على شيخوختها كانت حينها تأسرفي واضطر في النهاية الى قضاء الليل معها على الرغم من وجود ابنتها المجاليتين (ص 51)

ورغم جمال الجيلاتية الأسر لقدرتها على تفجير الراس بالرغبة المحروقة نراه يتخلل عنها وقد دعت به بشعور اخلاقي في نفسه ساء به عن الجمع بين الأم والبنت «الأم ثم البنت، لا يا عامر أنت فوق الرغبة المشوهة ليست سورا هشا محشوا بالروث والبنت» (ص 67)

ولكن الجنس قد يرتقي - في بعض اللحظات الى مستوى التحدي الحضاري مستوى العلاقة بين شرق متخلف وغرب متفوق فيستحيل الى اثبات الانسا المتقومة تجاه «المور» المنتصر عن طريق الذكورة مقابل الانوثة، أنت يا العربي فعل مثل أبيك. ضاجع كل الألوان الافريقيات الاملان، الفرنسيات، للصراحة كان يتمشق الفرنسيات لغرض في نفسه - دام معهن حتى طاحت صحته» (ص 79).

هذه المظاهر الجنسية المختلفة لا تمثل مضمونا رئيسيا في الرواية لأن التعامل يرتقي مع المرأة - عند صالح الزويفري - الى مستوى الحب والاعجاب بالبطولة النسائية بل الى مستوى العشق المثالي ولقد كان ثلاث منهن دلالة عميقة بعثت الحياة في نفس صالح. وخلقته خلقا جديدا .

أما المسيرية فكانت مثالا للحب والصبر والتضحية . . ففي أشد اللحظات التي تكون فيها المرأة محتاجة الى زوجها ليعينها على مصاعب الولادة. فضلت ان يسافر بحثا عن لقمة العيش وان يجاهد من أجلها ليتعاونوا عليها كل من موقعه إذ ما قيمة أي ولادة وترك الخلف ان كانت الظروف على تربية الولد قاسية صعبة تؤذي ولا تنعم «شيء جميل ان تلتذ بعشق كالأطفال لكن ان يتحول الطفل الى العربي

على حساب ثورة ذكية جذرية تقلب الموازين وتتبع من الكادحين وتعتبر عن رغبة الضحايا الشهداء شهداء الثورة من أجل الحرية والعدل والحياة حتى لا يتقلب دم الشهداء ضريبة يدفعها المخلصون لحساب الانتهازيين سراق الثورة وخونة الضمير «المجاهدون - المفروض ان يكونوا اكثر الناس تضحية، ها هم يبادلون عظام الشهداء بالفلات والمقاهي والتجارات المربحة» (ص 144) فلا ثورة ناجحة إذا ظلت السلطة تمثل الفوقية والمركزية والبيروقراطية ترعى مصالح الرأسمالية الصاعدة على حساب الطبقات الكادحة .

2 - المرأة بين الجنس والعشق وبين المساومة والبطولة

ان الجنس خامة حاضرة كثيرا في هذه الرواية بها فيها من مواخير وبغايا وتكاح للحيوان والتجاوز المقدس وهو في رأينا ذو انتهاين

1 - اتجاه فيه تعبير عن كبت وحرمان، والمعلية الجنسية بهذا الاعتبار تستغرق دلالتها العيشية لتصبح تعبيراً عن رغبة اشباع عادي لأنه من كمالات مظاهر الفقر والجوع والحرمان.

وحتى التجارة الجنسية في مأخور طيطبا لم تكن مقصودة بذاتها أو بذخا رفيعا وانما هي حاجة اقتصادية أكيدة لانها من مستلزمات الحياة وما أن وجدت طيطبا - في الرجل العسكري - ملاذا ينفذها من هذه الاعمال المتردية حتى نهضت الى ذلك بكل هممة «سأخدمه بقيمة عمري وأمنى قبل ان اغضض عيني ان اشعر بالامومة ولو مرة واحدة في حياتي» (ص 70)

لـ كان التعامل الجنسي شبقا فيها وانحطاط طبع لما وجد فيها صالح ما لم يجد في سواها من الدفء

المهمة... لا والله يا لونجا... انت خاتمة الانبياء
والرسل» (ص 136)

لقد جاءته لونجا - في أحلك اللحظات لتبعثه بعثا
جديدا... ولترطب بين جيله وجيلها قصد خلق جيل
جديد- ساكون المجازية التي يحلم بوجهها دائما وساعيد
نيتة فقراء بني هلال الى الحياة (ص 177)

ان المجازية ولونجا وجهان من حقيقة واحدة لذلك
تتدخل الاسطورة الواقع الى حد التماهي فإذا بلونجا
رمزا للجزائر كلها أي لهذا الوطن الذي ما زال غشا
يتحسس طريقه... ويبحث ساعيا عن هويته التي لا
تتحقق الا في هذا الامتزاج التام بين العنصر العربي
والعنصر البربري ولا يتم الجمع بين هذين
العنصرين... الا بولادة جديدة بين عامر
ولونجا... وقد ربط بينهما الفقر والحرمان والضياع
لان كليهما هن شجرة مقطوعة يابسة، وقد يكون
أبوها مات من كثرة رطوبة المناخم التي يشتغل فيها»
(ص 105) انبيا... الوسيلة التي يتحقق بها الحلم...
الجزائر تذوب فيها الفروق العنصرية والمادية...
سيكون هذا الجيل الذي سارته من رحم لونجا قمة
نقاء هذه السلالة لانه ولد من الفقر وفي الفقر وفي
لحظة الفقر» (ص 208)

انه الفقر الخلاق... رمز الحب الطاهر والعطاء
الكريم... نحن الفقراء أكثر الناس قدرة على الحب
وتضحية وصدا» (ص 205)

لذا فالمرأة في هذه الرواية... لا تقتصر على دورها
الجنسي المادي... كما يبدو - على السطح - ولكنها
ترتقي الى مستوى النضال والغذاء فتغدو رمزا للبطولة
الفاعلة... سواء في معركة التحرير «رفعت إحدى
العجايز رأسها الى السماء وحاولت ان تبكي لكن
الدمع كان قد تحول الى قطع من الصخور البركانية في
اطراف عينها كانت شبيخة مقعدة من زمن الحرب إثر

وتقلته في خلاء موحش قبارق الحدود فالاحسن الا
نرتكب ديننا في حق» (ص 128) وها هو صالح
يعترف في ذكرى وفاتها بحبه لها حبا عميقا لانها رفيقة
دربه في أحلك ساعات العمر «كنت أحب المسيرية
قد البحر قد أمواجه قد المسافات التي تأكلني كل ليلة
- قد الموت الذي يتهددني في أية لحظة... قد الألم
الذي يثمر الرجال والشهداء والانبياء» (ص 136)

- أما المجازية فقد كانت صورة ماثلة في نفسه
تجسدت له في أحلامه... وانبعث اليه خاصة دون
غيره من الناس... وعشقا لأنها رأت فيه استمرارا
لها وأقدر من يستوعب أحلامها ويتحمل معها التضحية
والنبوة في سبيل الآخرين لهذا كله عشقا وعشقه.
سألها ذات يوم لماذا هذا التعلق به فأجابت: «لاني
أحبك يا صريح الزوغري... لانك واحد من يتأس
بني هلال الذين هربوا معي حين تشبعت فمقتك
يشغف» (ص 125)

ان تحول المجازية المرأة الى مصدر الإلهام والنبوة -
وقد كان ذلك وقفا على الرجال لما يقطع بجدارة المرأة
- عند الكاتب - وبطولتها لا في المستوى الاجتماعي
وحسب، بل في المستوى الانطولوجي كذلك.

وأما لونجا فقد تجمعت فيها... عند صالح، كل
أسباب التعلق فهي مثال الجمال - الحسي
الرائع... «أكيد هذه الطفلة كفيفة بأن تتهجر الجميل،
عيونها أسرة» (ص 105)... وهي مثال للمرأة المشوقة
التي تملأ كيان المرء حبا ودفءا وحياء «التي عندو
لونجا ولزرق والبندقية ما يتغاف من الليل ولا من
البرق ولا حتى من ياسين (ص 161) وهي في النهاية
رمز للحب الصوفي - الذي يتسامى فيه التعامل
الجنسي الى مستوى الفناء الجنس حالة روحية أكثر مما
هي جسدية» (ص 211) فلونجا بالنسبة اليه هي النبوة
الفاعلة... بعد ان كانت المجازية هي النبوة

وبعضها من جو الاسطورة الخرافية المتجذرة كما في قوله «يا لونغيا بالي شعرتك حباله اكلت سبعة والثامنة هجالة» (ص 176)

وترتقي هذه اللغة الفصحى أحيانا الى مستوى الشعر فتتوالى الجمل الفعلية وتتوازن دون رابط لفظي فتحدث التوقع والتنغيم كما في هذا المشهد «تصاعد سحب الدخان متعرجة، تتلوى كراقصة ألتها لحظة الإشراف التي شعرت بها في آخر الرقصة، تمثل» الحجرة بالروائع المختلفة المختلطة يغيب وجه صالح وتذوب عيناه (ص 100) .

إن الظاهرة البارزة في أسلوب الكاتب، هي استخدام لفظ الحسي والتشابه الحسي في نقل المشاهد بما فيها من حركة وتشكل ونبض مؤثر وهكذا تتضافر الدقة التسجيلية مع الشحنة النفسية والدالة المرجعية لأحداث طاقة في التأثير المباشر .

وتتحدد هذه الظاهرة الأسلوبية في العناصر التالية:

1 - وصف المشاهد الاباحية: بانث افخاذاها مكتنزة مدورة تقوي نزوع الشيق الأسود ظهر تباها الأحمر المتصب مقلوعا على لحمها بشكل يدعو الى الغوص في جسدها حتى التهلكة (ص 63) .

2 - الاغتراف من المحيط الاجتماعي والمليحي «الجيلالية عيونها بنديقة» (ص 67) .

3 - التجسيم والتضخيم المادي للنفس والاحساس «وشعر بالعصافير المهجورة داخل قفصه الصدري تنط له كالارانب» (ص 208) وكذلك في مثل قوله:

«غاص كل الدود والقيح الذي برأسي، انهارت الجبال السوداء وسقط كثي» بارد كالصقيع على نبض

التعذيب بالكهرباء والصابون وقناني الشراب المكسورة» (ص 39) .

أو في معركة المصير الجزائري الحديث وهكذا تتدرج الرواية عن جدارة في نطاق أدب المقاومة النسائية بالجزائر .

كما تنتمي الى ادب المقاومة السياسية الجزائرية . . فنلتقي بنجمة كاتب يامين . . لتجد النفس النضالي العام لكنها تفرق عنها في كونها . . . تعبر عن مرحلة . . أخرى أكثر هموما من مراحل النضال الجزائري . . غير التحرير السياسي، ونجمه ولونجا . . كلناهما رمز للجزائر البكر تنهشها الاطباع ولكنها لا تستسلم ولا تموت «لقد بدت لونغيا طفلة بكرا حادة كهذا الوطن الذي يقتل ألف مرة كل يوم» (ص 143) «أه يا لونغيا القبائلية - نحب بلادنا لكنها ليست بلان» (ص 151)

إن الثورة الجزائرية عمل طويل النفس . . ولكنه أيل الى الانتصار رغم العثرات . . . وأسباب الاحباط المعلنه والخفية «إن الثورة هي روح الجزائر هي العذراء والمرأة المتوحشة فنجمة» هذه الرواية الكبيرة هي البنت البكر للجزائر بمعناها الأكثر شمولاً وعمقا . . في مراحل العذاب الأكبر الذي عاناه هذا الوطن» (2)

اللغة

لقد استخدم الكاتب العربية الفصحى غالبا وأساسا وإن دعت واقعية الأحداث والأشخاص الى استخدام العامية في كثير من المواضع وهي ليست بالضرورة عامية الجزائر . . قبعضها شرقي شامي

خاتمة

وفي نهاية التحليل يبدو لنا ان الرواية ابداع متميز وفر له الكاتب أسباب الفرجة الحسية والتفكير المسؤول وذلك في نقل المشاهد البصرية والسمعية وتصوير الحالات النفسية والعرض على القضايا الاجتماعية المحركة مما يجعل الرواية رواية واقعية هادفة حتى العظم .

ولعل اللغة الفاعلة في تقاطعها بين الفصحى العالية والعامية الرخيصة وفي تمازج موضوعها بين الاسطورة التاريخية والواقع المعاصر وفي تداخل الوسائل الفنية من سرد ووصف وفي تعدد الشخصيات في تعاطفها مع البطل او عدائها له وباحداثها الحية والامل بانه الصراع والمأساة من أهم ما يحدد جمالياتها وطرافة إيذاها وغمم ما فيها من تدوير وما تقوم عليه من تكرار وعطاب مباشر أحيانا .

- هوامش :

(*) لرقام الصفحات تشير إلى الشواهد المأخوذة من الرواية ط . بيروت 1983 .

(1) السلطان نهاد سرحس ط صفاقس 1987 .

(2) أدب المقاومة: طالي شكري بيروت ط II 1979: بطل المقاومة في الرواية الجزائرية ص 174 .

قلبي فانتفتحت الجروح القديمة التي تحتل جسدي منذ صغري وذابت البلدة الفقيرة داخل حفرة سوداء عميقة الحوة (ص 57) .

4 - تجاوز الاخلاق بما ينبو من الأنفاظ: يلمن أمك يا ولد القحبة - «يا ولد قحبة المسكر» هؤلاء أصحاب البراريك كأنهم في بورديل (ص 113) .

5 - تدنية المقدس: «دهسته شابة في عينها كانت تراقص جنة مشوهة وعلى وجهها علامات نبوة ضامرة» (ص 64)

6 - تجاوز المقدس: الى النكتة في بعض الاحيان للترويح ظاهريا . . ولكنها في الأساس إما تعبير عن سخرة لاذعة «امتعض حين تلمست أصابعه شيئا متصلبا كان يظنه سلعة مهربة . . . كه كه . . . هل وجدت شيئا منها هذه يا صديقي أميلاك المسجدة والجازية الله يرحمها» (ص 42)

وإما تعبير عن الاحتجاج الصارخ: لا والله عرقي ودمي أكبر من الخيانات والفلات والمهارات من هذه الناحية حاسة الفهم عندي معطلة» (ص 146)

وقد يخالف الكاتب في توزيع عناصر الجملة فيحدث الهزة والانزياح المرغوب «مرهقا كان حتى العظم . . كانت عيونهم ملتصقة بصمت الناس وهم ينحدرون من المرتفع في قلوبهم لذعة العربي والأطفال الفقراء الذين أهكلهم العراء» (ص 49)

كندنسكي وتونس

محمد المويحي

الحضاري وانتائها للعالم الشرقي .
وهذه الإقامة جاءت في وقت
كانت الساحات الفنية الأوروبية
تطفئ عليها الأكاديمية بمتفرعاتها،
هذا بالرغم من محاولات التجديد
المشوحاة من الانطباعية،
كالانطباعية الجديدة، ومن انتشار
النزعات المتعصرة والتي يمكن
وصفها جلياً بكونها محاولات توفيق
بين أشكال وتحرّفية مستمدة من
الشرق والقرون الوسطى وبين جمالية
مستوحاة من المحيط الصناعي، وقبل
قدومه إلى تونس، تعرّف كندنسكي
على جل تلك النزعات وعلى
الحركات الفنية الناشطة في بداية
القرن وشارك في بعضها، ويجدر
التخصيص بأنه تعامل مع مجالات
كانت تسعى لتقريب الفن الحي وتختلف الأشكال
الفنية الأخرى، سواء الفنون الشعبية أو فنون القرون
الماضية أو الفنون المتصلة بالصناعات التقليدية
والحديثة، كمجلة الفن للجميع الألمانية وعالم الفن
الروسية، وكان كندنسكي ترأس جمعية الفنلنكس التي
شارك في تأسيسها وحلها في بداية 1904 قبيل بداية
رحلاته، وقد كانت تسعى في اتجاه مشابه لمعظم
الحركات المتعصرة في ذلك الوقت، وذلك بتنظيم
مدرسة ومعارض فنية، وقبيل قدومه إلى تونس كان



Kandinsky à Paris, 1935
Photo: Hannes Beckmann

لا تزال السفارة التي قام بها
كندنسكي إلى تونس أواخر سنة
1904 إلى بداية أفريل من السنة التالية
مجهولة إلى حدّ ما وقد يكون السبب
الرئيسي لذلك بقاء الإنتاج التونسي
لهذا الفنان غير معروف نظراً لكون
العديد من الرسوم التونسية أنلفت
وأن بعضها لم يعرف إلا في فترة
متأخرة، إلا أن ذلك لا يبرر قلة
اهتمام مؤرخي الفن بها، إذ هم
اكتفوا بوصفها كتجربة إغرابية
وغالبا ما احتفظوا بها في
المتسلسلات، ومثل ذلك الوصف
يبدو قائماً على اعتبار مسبق يقلل من
أهمية التجارب الأولى لهذا الفنان ومن
هذه التجربة بالذات، والحال أن كل
تلك التجارب أساسية وفهمها يكون
بالتالي أساسياً لدراسة المراحل التالية.

وأول ما نلاحظ هو أن هذه السفارة تنوّعت مجموعة
التقلّات التي قام بها هذا الفنان في البلدان الأوروبية
ابتداء من شتاء 1904 والتي تمت بعودته إلى مقاطعة
بافيريا بألمانيا في أواخر 1907. بعد إقامة دامت سنة
بباريس، وبذلك فإن إقامة هذا الفنان بتونس جاءت
في فترة انتقاله من مرحلة التجارب الأولى إلى مرحلة
النضج، وما يزيد من أهميتها هنا هو أنها تختلف
نوعياً عن التجارب الأوروبية بحكم موقع تونس

على اضطرابه
بين الشرق
وكل الغرب
من جهة
أخرى.

ومن هذا
المنظور يمكن
اعتبار قيام
كندنسكي
سفرة تونس
كمحاولة

لتعميق معرفته
بالحضارات
الشرقية، وهو
الذي كان
محيطاً



- عيد الكباش، 1905، ألوان مائية على ورق، 41 × 58 سنتيمتر
Wassily Kandinsky - Fête du Mouton, 1905, tempera
sur carton, 41 x 58 cm (Cat. C-5)

ببعضها بحكم
أصله وعيشه في مدينة
أوديسا، وكذلك بحكم

قراءاته الكثيرة والمتنوعة، وما يؤكد قبوله هذا
الإفتراض هو أن من أحد الدوافع الرئيسية التي
غلبت اختياره لممارسة الفن هي اكتشافه لرسوم
الرفيين بولاية فولوكدا حين كان طالباً بجامعة
موسكو، وكذلك تطرقه لمواضيع خيالية مستمدة من
القرون الوسطى تمثل خاصة مشاهد من حياة الرفيين
والفرسان الروس، وقد واصل كندنسكي إنتاج مثل
هذه اللوحات أثناء إقامته بتونس.

ويمكن تقسيم الإنتاج التونسي لهذا الفنان على
قسمين، يتركب الأول من مواضيع مختلفة، منها
الروسية الخيالية كما سبق الذكر وأعمال أخرى ذات
الطابع الزخرفي يبدو أنه قام بها لرقيقته أثناء هذه
السفرة، وهي الرسامة الألمانية غبريالة ميتر، ويتركب
القسم الثاني من مواضيع تونسية تتمثل في رسوم
«عجالية» بقلم الرصاص ومن لوحات زيتية ومن

كندنسكي
شارك في
تأسيس الجمعية
الفرنسية التي
أصدرت مجلة
النزعات
الجديدة من
سنة 1904 إلى
سنة 1912،
والتي كانت لها
نفس الأهداف
تقريباً مع
التركيز على
الطابع
الاجتماعي
والعصرية.

أما إنتاج

كندنسكي قبل قدومه إلى
تونس فيمكن وصفه

جلباً بتعدد الأساليب والمواضيع، إذ كان في طريقة
عمله يبتني أسلوباً يقترب من الانطباعية خاصة في
تصوير المشاهد الواقعية أو الخيالية الروسية وأساليب
أخرى تقترب من الزخرفة في أعمال تتسم بالطابع
الروماني في جلبها وتقترب في البعض منها إلى
الرمزية، وقد يكون هذا التنوع مؤشراً عن أزمة
متعددة الجوانب تصف بضارب الفنان بين القطبين
الروسي والغربي، وكان هذا التضارب من إحدى
سببات العديد من الفنانين الروس ويلاحظ بالخصوص
عند الكتاب والشعراء الرمزيين من ذوي الجيل الثاني،
كاندري بيالي وألكسندر بلوك، الذين ابتدأوا في
الإنتاج في نفس الوقت أي حوالي 1900. والذين مما
يجمع بينهم اهتمامهم بالقرون الوسطى وبالمواضيع
القيامية، ونفس هذه الاهتمامات كانت أساسية عند
كندنسكي. وبالتالي فقد يكون تنوع إنتاجه هذا دليلاً

يفكر في طريقة
تعبير تبعد عن
الواقعية لكن
دون أن تكون
زخرفية،
والسؤال يطرح
هنا لمعرفة معنى
اهتمامه
بالزخارف
التونسية
حيث، وقد
تساعد الملاحظة
الثانية على
ذلك.
قبل مجئه إلى
تونس، كان
تسك
كندنسكي



- مدينة عربية، (سوسة) 1905، ألوان مائية على ورق، 67,3 x 99,5 سنتيمتر، باريس، المتحف الوطني للفن المصري

أوراق ملونة،
أي من لوحات
بالألوان المائية
على السورق
الأسود وهي
تشكل أغلبية
الإنتاج
التونسي. ولعل
من بين
التغيرات، مهما
بدت طفيفة،
هو استعمال
أسلوب يقترب
إلى حد ما من
أسلوب
الإنطباعية
الجديدة ومن
الفسيفساء، وإن

بالقرون الوسطى، ومن بينها الروسية خاصة، يغلب
عليه الطابع الرومنسي وإن كان لا يخلو من الرمزية،
وأصبح الطابع الرمزي يطمس على أعماله الخضرية
حوالي 1907. وأهمية هذا التحول بالغة إذ أنها من
أسس تطور انتاجه نحو التجريدية، وذلك بطرح
العلاقة بين المظهر المرمي وبين محتواه الروحاني من
خلال العمل الفني، وقد تجسدت هذه العلاقة في
أعمال هذا الفنان بالتركيز على القدرة الرمزية لمركبات
اللوحة وبالأساس للألوان.

ومما يؤكد ذلك هو أن كندنسكي كان قد أولى
رسومه التونسية أهمية تبدو بالغة على ضوء الدرس إذ
عرض بعضها ستي 1905 و 1906، في صالون الحريف
بباريس وبمعرض في ألمانيا ثم سنة 1907 في معرض
بمدينة أنجوس الفرنسية ونشر صوراً منها في أحد
أعداد «الزراعات الجديدة»، ثم إنه تطرق لموضوع
تونسي في أحد رسومه لسنة 1907. ونشر أربع صور

كان هذا الأسلوب ليس بالجديد في طريقة هذا
الفنان، إلا أنه لم يستعمل إلا في اللوحات الزيتية إلى
حدود قدومه إلى تونس.

والتمعن في الإنتاج التونسي ومقارنته بإنتاج فترة ما
بين 1903 و 1907 يمكننا من التقدم بملاحظاتين،
الأولى أن هذا الرسام ترك جانباً الأعمال ذات الطابع
الزخرفي بالتحديد بعد إقامته بتونس، والثانية هو
توجهه الأكثر وضوحاً نحو الرمزية خاصة في أعماله
الخضرية، قبل أن يتناول المواضيع القيامية في اللوحات
الزيتية.

وعن الملاحظة الأولى هناك نقطتان يجدر الوقوف
عندهما الأولى هو اهتمام الفنان بالزخارف التقليدية
التونسية كما شاهدها في المباني القديمة التي زارها
وصور منها العديد في كتشاته، والثانية هو ما قاله
لغبريالة مینر في تونس عن نظراته لتشكيل الأشياء في
الرسم، مؤكداً أنه كان من بداية اهتمامه بفن الرسم

عرب) المرسومة سنة 1911. في الوقت الذي ابتدأ فيه تخضير المناح الفارص الأزرق.

واعتماداً على جملة هذه العناصر، يمكن اعتبار التجربة التونسية كإحدى المراحل في تأكيد المنهج الروحاني لهذا الفنان. وإن كانت هذه التجربة مرحلة هامة في تطور وسائله التعبيرية قبل المرور إلى الفن التجريدي، فإنه ينبغي عدم المبالغة فيها نظراً لكون هذا الفنان كان مفتتحاً على مختلف الحضارات محاولاً استنتاج ما من شأنه أن يساعده على تعميق تفكيره الجمالي، ولعل أهم ما يحدد الإحفاظ به هنا هو تضاربه بين أشكال ثرية روحانياً بالرغم عن تجملها كآثار، وهو الحال بالنسبة للزخارف التونسية القديمة، وأشكال أخرى تطورت في إطار الحضارة المادية الغربية، وقد لا يكون من الغلاء الإفتراض بأن كندسكي كان يسعى في الفترات الأولى من تطور تفكيره التي لإيجاد صيغة توفيق بين هذين التوجهين، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار التجربة التونسية من أول وأهم تحارب هذا الفنان بل وكذلك في تاريخ استطلاع الفنانين المجددين في بداية هذا القرن على العالم للأغربي.

من انتاجه التونسي في المجموعة التي صاحبت نص «نظرات على الماضي» الذي صدر سنة 1913 في برلين، وأهم من كل ذلك هو عودته إلى المرحلة التونسية في مجموعة من الرسوم الرئيسية بين عام 1909 وعام 1913. أي في فترة انتقاله إلى الفن التجريدي.

ففي سنة 1909 رسم ثلاث لوحات يمكن وصفها كتركيبات بعناصر مختلفة المصادر ولكن مستوحاة في كلها من ذكريات تونس، وهذا صحيح بالنسبة لشرقون وللحن المرجل، (أفريقيون)، وهو أكثر وضوحاً بالنسبة لـ: عرب 1 (مقبرة عربية) التي من أهم مركباتها المسلات التي صور منها كندسكي في أحد كتشاته التونسية، ولا شك أن هذه اللوحة، والمستوحاة جلياً من تونس، مؤسسة على رمزية عنصر المسلة عند العرب، كما يبدو ذلك في إبراز الشبه بين عمامة الرجل الواقف جانب القبر وفي ظلّم تلميح لعناء المادة ولقباء الروح، وما يؤكد هذه القراءة هو أن كندسكي كان آنذاك بالمداب مصيد كتابة أول وأهم كتبه النظرية، عن الروحاني في الفن، الذي يطرح فيه انهيار الحضارة القائمة على القيم المادية البحتة، ونفس التشريب وارد بين عرب 2 (فرسان

إشارات

(*) هذا المقال صيغة جديدة وحوصله للمقال الذي نشر تحت نفس العنوان بالفرنسية في العدد السادس من مجلة لكرينغوار (باريس، معهد الفن والأركيولوجيا)

(*) من هو كندسكي؟

فاسيلي كندسكي هو أبرز رواد الفن التجريدي وهو من أهم نظريي الحداثة المحدثين من بين الرسامين في القرن العشرين. ولد في موسكو سنة 1866 ونشأ جرداً من طموح. في مدينة أوديسا، وبعد دراسته الحقوق بجامعة موسكو التحق على حياة الرهبانين بولاية فولودكا أثناء سفره في إطار دراسة في الحقوق واللاهوتافيا، وهناك اكتشف أشكالاً فنية قديمة بعضها موروث من القرون الوسطى. وبعد تعرفه على أمثلة من رسوم رابرتدنت وكنودسوي في موسكو. قرر ممارسة في الرسم في سن الثلاثين ورفض من أجل ذلك خطة أستاذ جامعي في الحقوق وسافر إلى مدينة مومب بالمابيا، التي أصبح فيها من أهم مشطفي الفن المعاصر في أوروبا. إذ بعد مشاركته في تأسيس جمعية الفالانسيكي وراثتها. كان أسس «الجمعية الحديثة للفنانين» بسويس. سنة 1909 قبل أن يجمع حوله مع الرسام الألماني مارك العديد من الرسامين المحدثين في منادات «الفارص الأزرق» التي من أهمها إصدار الأناشيد. وبعد قضاء مدة الحرب العالمية بروسيا ثم الأربع سنوات الأولى من الثورة، حيث شارك فيها بإعادة تنظيم المتاحف، عاد إلى ألمانيا حيث درس في فنيته الحبال، ضايفار. وهي من أهم مدارس الفن في القرن العشرين. وبعد سفرات قيام بها سنة 1931 في أوروبا والشرق الأدنى. وبعد نقل مبيت الحبال إلى ديساو ثم إغلاله من قبل النازيين. استقر في جهة باريس حيث توفي سنة 1944.

ورسمه موجودة في أكثر المتاحف. خاصة في نيويورك وباريس ومومب والامحاد السوفياتي. وفي بعض المجموعات الخاصة. أما كتاباته فصددها هام سبي. إذ علاقته من دروسه سبت الحبال، وهي اليوم منشورة. وعن مراسلاته للمجلات الفنية وعن كتاباته الأدبية. تُعد بعضها أساسية في نظرية الفن للقرن العشرين، وهي بالخصوص «عن الروحاني في الفن» (1911) - بخصوص صدور في المناح الفارص الأزرق (1912). - عن نظرات على الماضي (1913). وجلبها مترجم إلى العديد من اللغات

«حب» أو الوجه الآخر للتاريخ

بلكم، وهما بن حبيب

إطار مشحون بالوقائع والمواقف، شخصيات متباعدة في النظرة والممارسة... حي ينقل لك حرارة الأحداث، ووجع المصائب...
نصوص لا تحمل المرجعية ذاتها، وقصص تشابه بين الحب والمجتمع والتاريخ، فتشحن وتبكي لتشكل نصا واحدا تنصهر فيه
هذه الأبعاد المختلفة...

جراح عتيقة، آلام وانحرافات وانفعالات، هي اللغة تنور لنفسها فتوقع أحداثا عتيقة مساحتها تاريخ حاصف.
تعبيرات مختلفة تشكل، من انتصارات إلى «انحرافات فطيمة»، مربعة... هزائم وآثار مدمرة... عتف ضار يزلزل الحياة الهادئة...
يغترق وحر الكلم، ويمر بمسالك الصبر، يتحول إلى ظاهرة عصر... هو العصف حين يستشري ويغمد الأصوات ويتنامى في
مستويات مختلفة: احتلال بالساكن والآلات الفعارة، ونهب لثروات الوطن... أضف إلى ذلك شتى مظاهر الانتقام الجنسي: اغتصاب،
وجرائم متلاحقة على أرض البلاد المستعمرة حيا تنهك القات، وشعر الإنسان بالإنهزام وسلب الكرامة والحرة...

تحمك المسرحية إلى عالم «حب»، أو قل قصة الإنسان تحت الاحتلال، وأنى كانت الطريق التي تسلكها فإذا بك أمام حي يقع في
قرية منسية من بعض قرى الوطن السبي... هناك في «حي العين»، تطالعك نكتة اللقيف الأجنبي وهي رابضة على قلوب البشر
المتعنين، ومن ورائها نهر مجرد شاهد على أحداث كثيرة هزت تاريخنا المعاصر... ذلك هو عالم «حب» المسرحي وهو يغترق نظام
الكتابة الجامدة، ويتحول إلى فضاءات مسرحية... يحلنا العنوان على مدلولات العرض المختلفة: الجنس والحب والسياسة... «حب»
هي «لحمة المستباح» وهي النبات يكسو أديم الأرض فيشر بالولادة والحياة، وهي المرأة تشررب بعنفها في اتجاه الوطن، فترأى شاعضا
رغم كل الانتهاكات... وهي إلى ذلك رمز للأرض التي تتوجع، والتي لا يبرح صدها الآن ولو طرفة عين... هي خيط رفيع من
أمل يغترق السرايب المظلمة، ويتجلى من وراء الواقع والتاريخ ليستقر في حياتنا طاقة دفع نواجه بها الأرض ومفتصبيها، ونواجه بها
إستعمارا جثم فوق الأرض، فكان أشبه ما يكون بالقدر عندما يستبد بالأفغان.

مكرور نطيع... لغاء فاجع بالمستعمر يقتال الفرح، ويثلم
الإرادة... ويتجدد هذا اللقاء في أبشع صورة عبر إستغلال
جسد المرأة من خلال ما تبرزه المسرحية من علاقات بين جنود
اللقيف وبعض نساء الحي... كان الجنود في كل شارع أو في
كل عطفة يبحثون عن ملام فراشهم كل ليلة، وكانت راحة
الجنس تفوح من وراء كل لغاء فاجع... فهم يعمنون في إهدار
كرامة أبناء الحي، يريدونهم أن يكونوا مواطنين أمواتا...
وتتحول ممارسات المستعمر إلى عتف ضار يموت بفعله سكان
الحي، ويواجهون الإنهزام في اليوم ألف مرة...

1 - المرأة والجنس:

في الظاهر قصة حب وإحباط بين «الطاس» و «البهي»،
ولكن في الباطن قصة عشق للأرض... هي قصة مجتمع يزرع
تحت سيطرة المستعمر وعلاقات الإستغلال والقهر... تصور
«حب» واقع البؤس الاجتماعي، هائلناش يشكون إحتداد
الأزمات وكثرة البطالة وعوز الطعام، مما يجعلهم يقفون طوابير
أمام نكتة اللقيف الأجنبي إستجداء لأبقايا الأكل أو ما اصطلح
على تسميته بـ «الصبة»... وهم إلى ذلك يتخضعون إلى
الإستعمار، ولا يجرؤون ساكتا... أحداث ومشاهد يومية...

المرأة عندما تمتشق «الطاموس» الباهي، وتتخطى التوايوت والحوارج الجنسية التي صنعتها أخلاق الرجال الزيفة مثلما يتجلى في هذا المقطع:

وَحَرَكْتُ زَنْدَ الْبَاهِي بِتَضَخُّفٍ..

وَوَهِيَجُوا بِلَهَبِ الْحَصَايِدِ..

وَعَلَّطُ شَعْرِي بِرُؤْمِلِ الْوَادِي..

وَكَيْتِ الْكَالَاثُوسُ..

وَنَشَحْتُ الْفُلْتَةَ..

وَتَكَلَّلُ رَأْسَ الْكَافِ..

وَشَرَبْنَا الرِّقْنَ..

لِي أُرَاقَ الْخَضِرَاةَ..

وَحَلَا الْعَرَقُ بِسُخْرِ الْقَصْبَاةِ..

وَمَاجَتْ الدَّنْبَاةُ..

وَنَحْنُ عَمِلْتُ فَرَاثَ..

وَتَهَوَّلْتُ الْفَكَامِلَ..

وَنَزَوْنْتُ الْعُرُوقَ..

وَنَفَرَسْتُ لِي الْحَيْقَ الدَّامِي..

وَعَصَرْتُ الْخُطْبِيَّةَ زَيْتَهَا عَلَى وَجُوهِنَا..

وَنَكْسَيْنَا بُوَجَائِعِ نَزْدِ الْكُرُوعِ..

تَجَرَّحْنَا بِجُرُوعِ هَارُوكَ..

شَهْدًا: عَلِيٌّ بِلِسْمِ لِفَاءَةٍ..

وَعَارَيْنَا بَيْنَا الْوَادِ..

لِيَلَاذُ نَأْسِنَهَا طَيُورَ.. كَلَامُهَا حَبَّ..

عَشْنُ عَلِيٍّ الْكُثْرِيَّةَ بِتَضَاثُرٍ.. (1)

كانت «الطاموس» امرأة لا تكمل النساء، فقد أشعلت جذواته وأوقدت دافعته نار الفعل.. وكان اللقاء تحت شجرة «الكالاتوس» على غرار اللقاءات الجنسية في أساطير الشرق وحكاياتها القديمة التي تقع تحت شجرة أو حول منابع الماء.. وتحول إذ ذاك شجرة «الكالاتوس» إلى رمز من رموز الجنس ومعنى من معاني الحافة وعلامة من علامات العرض.. كان اللقاء دافعا، جارحا، يتجول فيه الحب إلى تعبيرات جسدنية

كانت تجربة مريرة، وكان القهر الجنسي أيضا عملية تعطل جسد الأنثى، إذ لم تكن هنالك علاقة حب أو قل: توازن جنسي، بل كانت كل العلاقات يعترسها اليبس... إنها علاقات مشبوهة، تنتهي بانتهاها غفلتها، وكان الجنس مع الرجل الغربي أو عساكره المرتزقة مجردا من أي معنى من معاني الإنسانية.. كان وجهها آخر للإضطهاد.. رغبة مجنونة في الانتقام عبر جسد الأنثى.. ألم تغصب «حبيبة» في الوادي، ألم يحكم رجال الحي إغلاق أبوابهم ليلا خوفا من عساكر اللقيف؟! ويرافق ذلك إحساس بدونية أبناء الحي بما يشون الخصاء المعنوي.. ويغدو اغتصاب المرأة في مسرحية «حبق» اغتصابا للأرض واستغلا لا لخيراتها ونبا لثرواتها الاقتصادية من قبل الرأسمال النازي، وهي بذلك تعتبر لحظة تواصل جندي مع مسرحية «حبة وماء» التي أثبتت دور الاستعمار في إجهاض النمو الطبيعي للمجتمع وتشويه علاقات الإنتاج.. وتصبح الرجولة والأنوثة في العرض المسرحي مفهوما اجتماعيا ثقافيا، ويتحول الجنس إلى شكل من أشكال التعبير عن علاقة الإنسان بالعالم.

وبهذه الرؤية التميزية، يعتبر الجنس موضوعا متجددا وسمة من سمات الخطاب الإبداعي.. هو موضوع قديم في أدبنا العربي غير أنه تجدد مع الرواية، ألم يعلن مصطفى سعيد في «موسم الهجرة إلى الشمال» مشروعه للانتقام من الغرب عبر صبيته الشهيرة: لقد جتكم غازيا يا سادتي، قطرة من الدم في شرايين التاريخ.. هو الحقد التاريخي مرة أخرى يتجسد عبر لقاء فاجع بين حضارتين، ولئن كان الجنس في رائعة الطيب صالح موجهًا للانتقام من المشروع الاستعماري فلأنه في مسرحية «حبق» يظل أداة فعالة لإبراز علاقة القهر التي تحكم المستمر بالمستمر.. غير أن الجنس لا يبقى في هذا المدار الأودح، وهو وجه من وجوه الطرافة في هذا العمل المسرحي، إذ يتشكل في مستوى العلاقات الاجتماعية، ويغدو أداة للتصرد على القيم المسالمة.. يتحول الجنس من أداة للقهر إلى أداة للتحرد داخل هذا المجتمع، ويكتسي طابعا مميزا أثبتته المشاهد المتعاقبة في العرض المسرحي كمشهد «حبيبة والحضر» أو اختلاط «الطاموس» بـ «الباهي».. وهو مشهد من مشاهد الحب المحموم، يكرر الحواجز النفسية ويغطم حيائنا الشرقي، ويشيع المحظور، وهنا بالتحديد تبرز لحظة المحضور، حضور

تجسم ما يعترى الذات الإنسانية من حالات نفسية والوان وجدانية، ويكتسي الحب أيضا طابع الرضى والثورة على مجتمع يتهاوى المشق ويصادر الأحاسيس.. يحمل هذا اللقاء في طبيته تمردا على عالم آسن، ساكن، مفقوذا التوازن الاجتماعي المزعوم ومحط السدود التي تحول دون الحياة وتحولاتها.. إنه حرق للأقنعة الزائفة وقد أقامها المجتمع حتى يحافظ على علاقاته السائدة وهياكله الاقتصادية المتأزمة..

وإذا أن الرسالة المسرحية نظام من العلاقات فإن اللحاف الذي كان مسرحا للفعل الجنسي يبقى معلقا، شهادة على تجاوز المؤسسة الزوجية كما فقنها المجتمع الزراعي المتخلف، وهو إلى ذلك علامة تثبت إقرارنا الحب بسلوك جنسيا يقرن بتحطيم المثلة لجزء من البناء المحيط بالحب، وإذا ذلك تجسد نشائية العشق والموت، أو لنقل العشق في الموت وتتحول هذا التناحر العجيب بين الحياة والموت إلى رمز ينسج الإنسان القديم ويشر بولادة إنسان جديد.

الحب - الجنس، التعامل الحي مع العالم، تحويل اللغة والمضامين، إشكالات تطرح بحدة طيلة المسرح المسرحي وتزيح القباب عن الأسواق الإنسانية، وحين يمنح الحب بالجنس، وحين يمتد الصراع بين الرغبة والرائع، بين الإمكان والاستحالة، حيث فحش تغدو ممارسة «الطاوس» خروجا عن نظام المجتمع وقوانينه، وتجاوزا للطوطم والمحرمات، دون السقوط في فكرة جنسية، تهميل مقتضيات الصراع الطبقي، ودوره في حركة التاريخ والمجتمعات.

لقد واجه المؤلف والمخرج «نور الدين الورغي» موضوع الجنس - وهو من أعقد المواضيع - بكثير من الجرأة الفنية ولم يكن تعامله مع هذا الموضوع في صور شعرية مروحية، والمسرحية، وإن طرحت مشكلة الجنس وأبرزت مختلف دلالاتها الفردية والجماعية والنفسية والاجتماعية.. فهي لا تقتصر عليه ولا تجعله شغلا شاغلا أو غاية وإن كان موضوعا حارقا.. إنه لا يعدو أن يكون مكونا من مكونات هذا العالم المسرحي المتعدد المواضع، وهو نتاج لعالم الشرق المقتدى في علاقاته وبنية الذهنية. ألم يكن الجنس في مجتمعات الشرق رمزا للقمع؟ اليس إيماننا في إضطهاد ذات المرأة ومشاعرها؟ اليس البرح بالمشاعر - كما رأينا - أمرا محظورا؟ ألم

يقتل مجتمع «حق» «حياة» حتى يثأر لذاته من المستعمر الذي اغتصبها؟! إن أبطال «حي العين» يشعرون بوطأة الحرمان الجنسي، غير أنهم لا يصرحون بذلك، لأن الرغبة داخلهم تموت ولأن المجتمع الأبوي يرفض أي شكل من أشكال العلاقات الجنسية التي تنسج على الحب، فيجسد بذلك أزمة ثقافة تتحضر في ظل مجتمع زراعي متخلف.

إن الورغي في هذا العمل المسرحي يرفع صوته مشهرا بعلاقات الاستغلال، وكاشفا المحذور الذي نأ وترعرع في مجتمع شرقي حتى النخاع.

2 - المرأة والمجتمع:

يكشف الدارس حضور المرأة الجلي، المتميز في أعمال «مسرح الأرض»، ولم يكن هذا الحضور شكليا أو لغووية فنية، وإنما كان نتاجا لرؤية المبدع لدور المرأة في المجتمعات الحديثة..

كتبت «الطاوس» امرأة رفيعة، أهلها الحياة الضئيلة كي تخوض تجربة تربية.. لم تدخل المدارس، لم تتعلم ولم تعتن نظرية ثورية، غير أن تجربتها الاجتماعية جعلتها أقوى من كل ذلك.

كانت تعيش المحنة تلو المحنة، وعلمتها المجن - إذ تالت - أن تتمرد على واقعها، واقع الاستغلال والذلونية، وأن تمي القهر وترفض الإذعان إلى «ملكة الرجال» وتجاهد بأركانها التي كانت التضيقات.. لقد أرادت أن تكون امرأة لا كبا يراها مجتمع الرجال، لذلك ثارت على هذا المجتمع الريفي الذي لم يرحب بها منذ يوم ولادتها، وجعلها تعيش «شابة سجين». فيد حركتها واعتبرها كائنات عاجزا رغم أنها تشكل إحدى قوى الإنتاج بل قل أعظمها على الإطلاق.. كانت صورة «الطاوس» - في مجتمع قهر المرأة وحرمانها من ممارسة حقوقها الشخصية أو الاجتماعية - فعلا إيديا لحظة للتواصل الفعلي مع نضال «حبة رمان» اليومي والدؤوب.. لم تغب المرأة عن «مسرح الأرض» في كل أحوالها، فهي الخيط الرابط بين نتاجاته المسرحية، كانت أما في «فجيرة» و«نوار الكالائوس»، وكانت امرأة ثائرة في «حق» تراعت لنا من خلال شخصية «الطاوس»

وهي تمارس تجربتها الخاصة وتؤسس قِيَمًا جديدة تصمّم داخل الأسرة، وتجعل العلاقات بين الجنسين علاقات شخصية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتدخل فيها المجتمع أو توحدها الطبقة السائدة

كانت «الطائوس» تعلم أن المؤسسة الزوجية القائمة هي نتاج مجتمع قمعي ولذلك لم تنتظر والد «الباهي» (عم رزوقة) حتى يعود من الهند الصينية، وإنما عجلت باللقاء بين أحضان الطبيعة وتحدث عقد الزواج الذي يقوم على الإكراه والإخضاع فلا ينتج إلا الماشي الفظيعة:

ومألت الكائنات

وبأوراقها نصبت خبأ

عالماتهن تسدلن ..

وتبكت العروق وتحتلن

يسمق عائد جراني

وتنم صند حبيبة بالثدوة

جليلة يستحسنتها تنور

وتغرس سبأ خضر في شكلاتة لدة

وزرقت من شليف حبيبة تنهيدة

عراها الواد وغياها. (٩)

ولم يقتصر بروز المرأة على تحدي المؤسسة الزوجية أو المجتمع وإنما حاولت جامدة أن تنخرط في حركة النضال، من خلال عدائها المستمر للمستعمر ورموزه، فما هاج لسانها إلا بذكر الأرض، والجبل، والوطن...

وإن قوة الفعل، وفعالية الحدث لتكتمان في تقويض البناء الاجتماعي، وتمزيق سبيل «التوازن الطغي» الواهي قصد تغيير الواقع، إذ جعل مسرح الأرض «قضية المرأة» ترتبط بقضية المجتمع، ومسألة التحرر الوطني خاصة، معتبرا إضطهاد المرأة وجها من وجوه الإضطهاد الذي تمارسه الطبقات السائدة على المستغلين والمستوحقين عموما، وهو بذلك يشت أن وصية المرأة وظروفها، وتصرفاتها لا تتجلى في حدود البنية القروية فحسب، وإنما تتواصل في جدل حي والمجتمع يختلف بناءه الطبقي، والأيديولوجية والسياسية، أو كما عبر عن ذلك

جورج طرابيشي بقوله: «إننا نفتقر خطأ فظيما لو تصورنا أن الأحوال الشخصية والعلاقات العائلية، والملف من المرأة هي مجرد ظواهر تتعلق بالبنية القروية وحدها، فنحن هنا أمام عقل، ومن طبيعة أولي، لا أمام ظواهر فحسب... وفي جذر كل تأخر وتخلف، لا في جذر كل اضطهاد فحسب، تقف المرأة، أو بالأحرى النظرة إلى المرأة». (١٠)

تطرح علينا مسرحية «حبي» إشكالات عدة، ونحن نواجه مشكلة المرأة: ما حجم المرأة في مجتمع الريف؟ ما هي مظاهر الإضطهاد التي تتعرض لها المرأة يوميا؟ أي الأدوار يمكن أن تمارسها رغم أنها لم تجلس على مقاعد الدرس؟

أمام هذه الأسئلة المتزايدة، تقف «الطائوس» لتعلن حضور المرأة في زمن خصاء عدد لا يحصى من أبناء الحي، فقد تحورت الدمع المتناولة عن منزلة المرأة، وبلغت منزلة لا يمكن أن تعجز أي امرأة عادية، أدركت أعظم الأدوار التي يمكن أن ينهض عنها، أدركت أن التمرد أقوم المسالك لتحطيم بنية السلطة عن امرأة كما صنعها مجتمع الرجال، نظرة تقوم على الاستفصاء، والمعجز والإشعار بالمعجز. لكننا بالورقي يبرح شرحه من مفهومها الفيزيولوجي إلى مفهوم اجتماعي وحضاري، فتتحول المرأة - بمقتضى ذلك - إلى لحظة فعل وشجاعة، إلى قوة رفض وتمرد، بل قل إلى لحظة تحد للمجتمع الأبوي الذي جعل المرأة حكرًا على الرجال...

ولكن تبدو «الطائوس» جريئة حين قصرت المسافات بينها وبين عالم الرجال لتكون «رجلا» في عالم تهاوى فيه الرجال أمام عصف المستعمر. كانت «الطائوس» تعلم أن لا شيء يحول بينها وبين عالم الرجل كما فهمتها غير بعض ما يجعل في الدهن من تصورات واهية حول دور المرأة.

فعندما تحب، أو تصرح بمشاعرها، وعندما تحمل «الباهي» إلى الوادي، وعندما تنتم من «الباهي» لأن تحل عن رجله - كما مهمتها - رجولة العمل والقيم الإيجابية، عندها فحسب تتجلى «رجولة الطائوس» ويميز زمنها الحقيقي، زمن الفعل والتمرد. فتتم لمسا كامرأة أراد أن يطلعها المجتمع الأبوي، مجتمعا، وقد قيده المستعمر. ويسمح لنا جورج طرابيشي بأن نقول: إنها اللعبة الرجولة والأنوثة، يعتصدها العرض مقوما فنيا في زمن خصاء عايشه رجال الحي سنين عدة.

وإن شعورها هذا بالرجولة ناجم أساسا من إعطائها الإبداعي والسياسي، فقد علمتها الثورة الجزائرية أن للمرأة من الطاقات والإستعدادات ما للرجل، بل ما قد يفوق الرجل أحيانا:

«قالو النساء آ كاكما

ضغابهم كاللوز

بالكرطوش مرصمه

قالو شرط المرا في العرس

صوت راجلها بين الوديان يَشْرِعُ

وكحة مَدْعُومُ بَيْنَ الْفَرَسَانِ قَوَائِمُ» (4)

أصبحت الحياة لا تطاق في «حومة العين» أمام انتهاك جنود اللغيف الأجنبي حرمة المواطنين والإيمان في إذلانهم، فكان لابد من موقف، وكانت «الطالوس» رمزا لهذا الموقف، دعت بأهل صوبها للثأر من مختصبي الأرض، واستلهمت من ممارسات مراقبة الروز والسكره الذين باتوا يتهايشون على المناصب...

هنا بالتحديد تبرز الدعوة ملحة لتشريك المرأة في الفعل السياسي الثوري من أجل تحرير المجتمع، ولذلك نزعنا «الطالوس» ملابس الرتبة وارتدنا الزي العسكري فاضلت الحركة ولو عبر الحلم، ما دام بعض أفراد المجتمع يطلقون يناديهم إلى الخلف. إن هذه الصورة لحضور المرأة في المجتمع أو لحضور المجتمع عبر شخص المرأة، فعل إبداعي يحمل المسافة بين الواقع والتخييل تقلص ويبقى على الصلابة الصميمية بين العرض ومرجعه الإيجابي الذي أنتجه..

إن هذه الزعة الواقعية لا يمكن أن تلغي أدبية النص ولا جمالية العرض، بل إنها تثير الجوانب الفنية على الركع، وتفتي شعرة الخطاطب وتعمله بنية دالة تنزاح عن أشكال الخطاب المألوفة. إن الخطاب الإبداعي ليس بمعزل عن خارج العرض، عن السياق الذي يولد فيه القول، وينمو ليتظم في جملة من العلاقات، فيستاق جديد النص الفني مع جديد المجتمع، ويصبح البحث عن التجديد لا يقتصر على الأفكار والرؤى فحسب، بل يصل مجال اللغة وطرق التعبير والصياغة أيضا ويضيف بهذا التجديد أشياء كثيرة إلى تجربة الجمهور

ويشمره بخصوصية الخطاب وتمييزه عن سائر الأجناس الإبداعية الأخرى لأن «الفن الذي لا يغيب شيئا إلى تجربة الجمهور، والذي يفاديه كما وجده، والذي لا يبريد أكثر من أن يتماق غرائزه البدائية، ويؤكد آراء فجوة ومهترئة» إن فنا كهذا لا يساوي شيئا... (5).

ذلك هو الفن عندما يصل خشية المسرح بخشية الحياة، فيجملك تشاهد المسرحية لا تبقى في حدودها وإنما لتتعد إلى والفك، تتألم، وتحزن وتشر بأن قضايا المجتمع الريفي قد استبدت بك وحرمتك راحة البال وسكينة الطمأنينة الزائفة وجعلتك تفكر، تبحث، تتساءل عن فضايك المصرية هو الفن يحط على أرض الواقع فيحمل معه معظم همومنا، وكثيرا من معاناتنا، فإذا الوطن في مسالك الكتابة هوس بيلاننا كأنها طريقه طريقنا، وكأننا طريقنا طريق الحياة، وإذا رائحة الأرض تفوح بيننا وتنبعث من أفعالنا، ونشرب من مائها، ماء الحياة والإغصاب، ونسف ترابها وحل حين يحوي باطن الأرض سخات فيج تنهار هنا وهناك، يحمل العالم بظور البوحي وهي تتحرك في اتجاه المستقبل كما تتحول إلى نبتة باسقة.

3 - «حقيق» وإشكالية الكتابة التاريخية:

تجسد مسرحية «حقيق» ورفات مهمة من تاريخ تونس في آخر مراحل الإستعمار المباشر، تتصل بفترة دقيقة، وبالتحديد بالفترة الفاصلة بين 1954 و1956، وهي إذ تنطرق إلى هذه الحقبة فلتبرز أحداثا تاريخية بقيت مغمورة عن امتداد فترات طويلة... لقد بقيت هذه الفترة مسيجة لا يمكن أن تصلها الدراسات العلمية بسهولة، أطبق الصمت عليها، ولم تحظ بالدراسة العلمية إلا في بعض المحاولات النادرة مثل أطروحة مصطفى كرم «الطبقة العاملة التونسية والكفاح من أجل التحرر الوطني أو إسهامات البشير التليلي، وما عدى ذلك فإن كل ما عثرنا عليه يتنزل ضمن محاولات تمجيد التاريخ الفردي، وتكريس عبودية الشخصية.

ولقد يبادو مسرح الأرض» إلى مس هذه الفترة إبداعيا قصد المطالبة بمراجعتها وتقييمها تقنيا علميا، يكشف الحقائق التاريخية عارية، ويريز في الآن نفسه دور المناضلين والحركات التي لم تلق بإسلاحها، وواصلت درب النضال العسير في

مواجهة المستعمر الفرنسي رغم ما لقينته من تعتيم وبعميش في ظل التاريخ الرسمي.

إن شخصية «الذباح» في مسرحية «حقيق» شخصية واقعية تمد جذورها لتتعلق بتاريخ حركة المقاومة المسلحة، هذه الحركة التي انطلقت من مبادرات فردية، ولكنها سرعان ما أصبحت فعلاً جماعياً نتيجة تنامي الوعي بضرورة الكفاح المسلح في مواجهة المستعمر القاصب، ورغم قلة الأسلحة، فقد حقق الثوار نتائج هامة كادت تنفي إلى الحرية لولا طغيان «الحطاب السياسي» والقمع المسلط عليها سواء من الداخل أو من الخارج.

ومنذ سنة 1953، وأمام محاولات المستعمر المستمرة لإحكام الحصار على المقاومة المسلحة بجهة «الأعراس» (بالجنوب التونسي)، مستعملاً الطائرات، نجحت المقاتلون البقاء هناك في الجبال العارية، وأنجح عدد كبير منهم إلى جبال الشبال الغربي حيث التحموا بالمجموعات الموجودة هناك.

إن مسرحية «حقيق» تؤرخ لحركة المقاومة المسلحة في حل أطوارها، ولا سيما في مرحلتها الخامسة من سنة 1954 حيث اكتسب الصراع أهمية خاصة حين نشر نص الاتفاق بين الحكومة الفرنسية والتونسية الذي يدعو «إلى الاتفاق» بينهم.

ولئن امتثل البعض، فإن عددا كبيرا من الثائرين ظل يحافظ على سلاحه، يعتبر الاتفاق المبرم غير ملزم له، ويدعو في الأثناء إلى مواصلة الفعل الثوري، ويرى في إلغاء السلاح تنكرا للنضالات الشعبية، وتحليلا عن القضية الجزائرية في ظرف حرج (6).

وأمام إصرار حركة المقاومة المسلحة على خيار الكفاح المسلح، ورفض كل أشكال الحوار أو المصالحة مع المستعمر، عمد الحطاب الرسمي إلى تشويه صورة هؤلاء المناضلين، ونسج عنهم صورا مرعبة، مفرغة، حاول أن يفسرها في الرجزان الشعبية بكل الطرق كما هو الشأن في مقطوعات مختلفة من مسرحية «حقيق».

وهكذا تتيب النظرة الفاحشة إلى الواقع والأشياء ويبرز وجه واحد للتاريخ: تاريخ الدولة بأجهزتها المختلفة، تاريخ السلطة والمحظورات، تاريخ القهر والإحطاط، ويقي المجتمع فأقدا لتاريخه الحقيقي بفضالاته، بصموده، بانتصاراته

وبانتصاراته... ونحن نتابع العرض، نظل مقولة فولتير الشهيرة تلازما: «لم يكتب التاريخ إلا بشكل سرد قصي، وأنا كل رغبة لكتابة تاريخ العادات والتقاليد الاجتماعية، لكتابة تاريخ العلوم والقوانين... في كل ما قرأت لم أرو إلا تناقض المثلوك، وما أريد هو تاريخ الناس، كل الناس...» (7).

يمجك عالم «حقيق» المسرحي، وأنت تشاهد مختلف أطواره على خشبة البنى الاجتماعية والثقافية آنذاك، فقد باتت المفاهيم القديمة، والتصورات السائدة عاجزة عن مواكبة التحولات التي يشهدها الواقع العربي، فكان لابد من الدعوة إلى تشكيل تاريخ جديد، تاريخ يخلخل الأبنية القديمة ويغزرها ويفضح التعايش الطبقي المزور، ويكشف الطبيعة العسيفة بين التاريخ الرسمي والتاريخ الشعبي، بين المكتوب والمعيش...

ومن وراء تصوير هذا الواقع المؤغل في الهزيمة والإندحار، يلوح «صرح الأرض» بكل إلحاح، إشكالية الكتابة التاريخية، وهو لا يريد أن يتأرجح بين في طور نقل الملاحظات السائدة والأحداث القائمة، وإنما يسعى جاهدا إلى تحويل التاريخ إلى طاقة دفع لبناء المجتمع الجديد على أساس رؤية جدلية تصل الخاص بالعام، وتؤكد في الأثناء على العلاقة الوثقى بين التاريخ الطقري والتاريخ العربي...

إن المسرحية بعدها هذا لا تمد أن تكون مساهمة إبداعية لربط الإنسان بقضية التحرر وتاريخه الجديد، تاريخ الحركة والاستمرار في الحركة، تاريخ الحدث الجليل، لا تاريخ السكون والطقوسية. ومن هنا، تحول المسرحية ككتابة إبداعية إلى خطاب يثير في المناطق المسيحية والأقوام المكتمة، وتدعو الرؤية السياسية نبض الكتابة الخي، وقاعدتها الصلبة، فتشكل الرسالة المسرحية موقفا نضاليا شبيها إلى حد بعيد بالمقامات السرية المحظورة...

إنه موقف في وجه الصف والفهر والجسام المتفتن عن الكلام المباح في زمن الصمت والهزيمة، ومن جراء هذه الرؤية والإيمان برسالة المسرح، يعيش المبدعون حصارا رهيبا، ورحلة شاقة لممارسة «سلطة الكلمة» تبدأ من النص وتنتهي برقابة العرض، بل هم على حد تعبير «البر كامو» محاصرون بمشون على الحبال...

أليس الإبداع في بلادنا العربية مواجهة، مواجهة حامية، صاعية، مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة (8)؟ أليست الكلمة شاهداً على أوضاع عصرنا بأكله؟ ولأنها كذلك فهم يشبهونها ويصادونها، واضعين أمامها السدود لحقتها حتى تموت في المهد أو تنقلص إمتداداتها إلى أوسع الجمهور.. ولذلك كان لا بد على المبدعين «أن يكونوا حاذقين ليتمكثوا من الوصول إلى الناس وإلا سقطوا واتدمر أثرهم..» (9)

إن تاريخ الحدث الجذلي - وقد أكدت عليه المسرحية - يكمن في البطولة الجبائية، في بطولة الأصرار وملامح الصمود التي سجلها «الفلاقة» في الجبال حيث يخوضون أعنف المعارك بكثير من الإرادة وقليل من البنادق والأسلحة. كما يكمن هذا الحدث في ذاكرة «عم سعد» التاريخية التي تعتبر مصدراً شفوياً يستغل حينها يحمّو «عم سعد» الحياة الشخصية أو الجبائية ويستعمل الوقائع، ويميز الصورة الحقيقية لنضالات «الذباب» ورفاقه.

لقد ترجم «عم سعد» في مختلف مقطوعات المسرحية حيوية الناس مع مضامينهم وحاضرمهم على صورة التحولات السوسيوثقافية. ولقد كان إعتياد «الورعي» على المصادر الشفوية نتاجاً لأبحاث أجراها في بعض مناطق الشمال الغربي، واتصالات ببعض الناس الذين واكبوا تلك الفترة، وعاشوا أحداثها عن كثب، وهي لا شك عملية شاقة مكتسبة من الإطلاع على العديد من الوقائع التي لم يذكرها أصحابها لأن الظروف الموضوعية لم تكن مهيأة لذلك.

إن شخصية «عم سعد» شخصية رمزية، فهو رمز الذاكرة الجبائية، الذاكرة الحسية الغنية التي لا تعمل حوادث التاريخ ولا اللابسات الخافتة بها. إنه الوجه الآخر للتاريخ، ولقد أثبتت الدراسات التاريخية اليوم أن المصادر الشفوية لا تقل قيمة عن المكتوب، إذ تعتبر مقوماً هاما لمعرفة تاريخ شعب ما حينما تعتمد بعض الوثائق المكتوبة، ويوجد البعض لتكريس تاريخ الفرد لا تاريخ الشعب (10). ومن خلال هذه المصادر الشفوية وسامدة «عم سعد»، أبرزت لنا المسرحية البعد النفسي والاجتماعي للحدث التاريخي، وهو ما لا يمكن العثور عليه في الوثائق المكتوبة. إن مسرحية «حبح» تحملنا إلى منبع الوجود، إلى الملائنة الحقيقية للشعب وهو يروح تحت الاستعمار، وتبرز

لنا النص الغائب، نص الشعب وتاريخه المثلث بالأحداث. وهي بذلك تتواصل مع كتاب «مائة عام من القرية» حيث أبرز مؤلفه محمد بن صالح تاريخ زرعدين منذ الحرب العالمية الأولى، تاريخ القرية التي دفعت بخيرة أبنائها إلى النضال، ولم تتحن أمام المستعمر، تاريخ سكان الأحياء الفقيرة وهم يواجهون وجهاً جامعاً، ويتمردون على الانسحاق والإبادة. كما أنها تتواصل مع رابعة عبد الرحمان منيف «الأشجار واغتيل مرزوق» حيث وجدنا هذه الأحداث كلها صدى، ألم يفصل مصور عبد السلام عن عمله لأنه أصر على إبراز الوجه الآخر للتاريخ؟ ألم يفضح التاريخ المزيف في جامعة «سورها» أصبح أفسى من سور السجن، ألم يحاطب طلال في فصل المحاصرات بقوله: «وكما لا أحظم فإن التلويح بحاجة إلى إعادة نظر، إلى كتابة جديدة (حياتنا كلها أكتوبة)، وخاصة التاريخ المعاصر. لو قلنا نظرة على التاريخ المعاصر، وعد بلفور الرصاصية الأولى، الثورات، المزايم، أين هي الحقائق؟ أين هي مصادر التاريخ؟» العادة الانجليزية تجعل الوثائق حتى السرية، ملكاً للناس بعد مرور خمسين سنة على صدورها..

أما تاريخنا، فما هو تاريخنا؟

إحتار لكل الحقيقة، تزويرها، قلبها... (11)

إن التاريخ أو الوجه الحقيقي للتاريخ كما بينه العرض المسرحي، يتصل اتصالاً وثيقاً بالناس، بمضامينهم وحاضرمهم العاقل، وهذا الوجه هو القادر وحده على إبراز حقيقة نضالات الجماهير ودورها في حركة التاريخ.

إن استقراء التاريخ وإعادة كتابته وفق رؤية جديدة، مطلب ملح طرحة المسرحية وطرح في أكثر من قطر عربي وإن التاريخ - كما تبيناه - لا يقتصر على مجال ببل يمس مجالات الحياة المختلفة، فهو تاريخ أربابنا المنسية، وتاريخ العلاقات والقيم في الأسرة والمجتمع، وتاريخ علاقات الإنتاج في مجتمع زراعي متخلف، وتاريخ النضال السياسي الذي إقترب بالكفاح المسلح وعامره أولئك الذين صدعوا الجبال ولم يلقوا بسلاحهم، أو لنقل هو تاريخ سكان الأحياء الفقيرة الذين يتفلقون أكثر مما مضى بالوطن الأجل، ووطن الفقراء والمسحوقين.. ذلك هو التاريخ حين يقترن بنضال الإنسان من أجل تقويض الاستعمار في أشكاله المختلفة، القديمة والجديدة.

إن التاريخ الذي يجب أن يكتب هو تاريخ الإنسان الجديد في سعيه الدؤوب إلى نفض المستعمر وكشف مفاصله التي استمرت ستين طويلة، ألم توهم فرنسا بأن تونس والجزائر مقاطعتان فرنسيان؟ ألم تلق ذلك لأبنائها ومن تواطأ معها عبر أجهزتها التربوية والإعلامية؟ ألم تسحق حضارة الهنود الحمر في أمريكا تحت غطاء التاريخ والتحضر والمدنية؟

ألم تكتب الوثائق المستعملة حالياً في أكثر من قطر من قبل القواد العسكريين أثناء غزواتهم؟

لقد تحكم الاستعمار في تاريخ المستعمرات وجعلها مرتبطة به ارتباطاً عضوياً.. غزاها برساميله، وفهر أبنائها، وشوه تاريخ شعبها الحقيقي..

ولما انعدمت الوثائق الصحيحة وغابت النظرة الفاحصة، ونزع التاريخ الرسمي إلى تجاهل تاريخ الشعب الحقيقي وقواه الفعلية، كان لا بد لسرح الأرض من التوكيد على مسألة إعادة كتابة التاريخ إستناداً الى نظرة علمية تستجلب الوثائق، وتسمح لنا بفهم آليات التطور الاجتماعي، وترسم صورةً أكثر شمولاً من تلك التي نشق طرقها لتحطيم وسائل الإنتاج السائدة... وتهدوي العقلية والثقافة. وحسباً فحسب يصل التاريخ الى درجة العلمية ويصبح بإمكاننا الجزم بأن دور التاريخ الحقيقي لا يقتصر على نقل الواقع أو تفسيره، بل على الدعوة الى تغييره.. ذلك هو الدور الأعظم للتاريخ حين يصل بين الحاضر والمستقبل وينزاح عن الكتابة الرسمية (12) التي تسمى إلى تحويله إلى رؤية جامدة للأحداث السياسية وتخطاب كمي للأرقام والتواريخ.

بنية الشخصيات ودلالاتها:

يتوقف تحليل النسيج الداخلي للعالم المسرحي على معرفتنا بخصائص الشخصيات ومآل الصراع التي تتمثل في مختلف مشاهد العرض، ومنتهى بالشخصيات في علاقتها بالمرء، أو بالمكانات المختلفة للدلالات الأخرى.

إن بطولية الشخصيات المسرحية ليست خطياً وابطاً بين وحدات العرض، وإنما هي مقوم فعال من مقومات الإبداع. ولقد قادتنا هذه الفتاة إلى الكشف عن خفيا عالم مسرح الأرض وتربكته الفنية، فكان تقصينا لبنية الشخصيات يستهدف أساساً إستقراء التركيبة الداخلية للشخصية وإبراز علاقتها بغيرها من الأبطال، وفصح الصراع الذي يتمثل

داخلها. كما أردنا الوقوف على أهم الشخصيات التي كانت ركائز العمل الفني، وساهمت في تنامي دلالاته. ويحكم أن العرض يعتمد على مثلة واحدة (one man show)، ويتنزل ضمن السرح ذي الشخصية الواحدة، كانت «ناجية الورقي» معتمدة على قدراتها الإبداعية، تطلعا على جعل الشخصيات، ولهذا لن نتناول الشخصيات حسب بروزها على مستوى الزمن أو المشاهد في العرض بل حسب إيجابيتها وسلبيتها وعلاقتها بالرواية وبقية الشخصيات. إن هذا التقابل هو نتاج - ولا شك - للصراع الناجم عن تعارض في الرؤية والمواقف بين الشخصيات من أحداث عصرها والعلاقات الاجتماعية..

وقد ساعدنا الحوار الباطني (le monologue intérieur) على معرفة خصائص الشخصيات وتحديد صالها الداخلي وإبراز بواطنها الفريدة أو الجامعة.

يلتخل النص عبر ديناميته في عملية فعل وتفاعل تحلق حيزاً تعطر به الأطوار المتنافسة أو المتجانسة داخل موقع العرض وتتميز هذه العلاقات في اتجاه تقابلي، فيصهر الكلم في الزمن، والحسد، والحركة، والصورة، وبسم التعبير قصد إبراز الأبعاد النفسية للشخصية وهي تواجه العالم الموضوعي بأبعاده الاجتماعية ومؤثراته السياسية.

ولأن كان طريقك الى الشخصيات، فإنك تقف على نوعين منها تباين في النظرة والممارسة.. شخصيات إيجابية تجسد الفعل وتؤسس وعياً جديداً، وأخرى سلبية، مستكنة، ذليلة، تتواطأ مع المستعمر، فتريق ماء الوجه وتتاجر بالجدد والوطن.

1- الشخصيات الإيجابية وتأسيس الوعي:

- «محمد القومي»: لئن إقتصر حضوره على مشهد من مشاهد العرض فإنه من الشخصيات المحورية في العرض. كان مسانداً للمقاومة المسلحة، يأويهم ويساعدهم متى تأزمت ظروفهم، وتضاعفت حاجتهم إلى المؤونة، ولقد تعرض من جراء ذلك إلى الخطر في أكثر من مناسبة.

- «عم سعد»: وهو من أكبر شيوخ «حي العين»، عاش تجربة فريدة، واكب أكثر من جيل..

ترجع إليه السادة كلياً تعالمت أزماتها، واحتك وعيها، وهو بمثابة المصدر الشفوي للتاريخ، يغني العرض بحضوره ويزيده عمقاً وتأصلاً في الأرض.. إنه رمز الذاكرة الاجتماعية

التي تصل الماضي القريب بالحاضر وتؤسس لبناء المستقبل... وكثيرا ما تحولت ذكرياته الى شهادة إدانة على ممارسات الإستعمار الفرنسي وعملائه.

- «الذباح»: لئن برز في آخر مشاهد العرض فإنه أحد الأبطال القلائل الذين واجهوا المستعمر بشراوة.. صمد في مختلف مراحل المواجهة، ولم يلق بسلاحه، بل بقي يقاوم المستعمر رافضا كل أشكال المصالحة، كان رمزا للبطل الإيجابي المؤمن بالفعل الإنساني، المحرض على الثورة حتى الإنتصار الفعلي. إقترن حضوره بمرحلتين، ففي مرحلة أولى تتالت الروايات لتزييف صورته الحقيقية وتحوله الى شخصية دعوية حاقدة على أهل الحي، فلنستمع إلى «الطاوس» نقول بعض هذه الروايات:

قالوا يدخل في الليل للديار

بعدما يمتلئ ويشيع، ويشرب الناي..

يقول:

مسمومة مازالت جيعانة

ويجئ سكونة ماضية تهتري

يذبح بها صفار وكبار

يغليهم ملطخين في دمهم غارتين ويخرج...

يلزمو يمشد...

وهم الرعب على حومة السبالة..

«ردوا بالكم الملبأح، صكرو بيانكم»

ويتزامن مع تشويه صورة «الذباح» إطفاء الأنوار الركحية فتجلب الشخصية كائنات لا يعيش إلا في الظلام، مصاصا للدماء. وبهذا تكون الإغواء علامة من علامات الرسالة المرحية دعمت في مرحلة من مراحل العرض سلسلة التشويبات التي لحقت الوطنيين من قبل التاريخ الرسمي.

أما المرحلة الثانية، فتزامن مع إثارة الركح ليربز لنا الوجه الحقيقي للذباح وهو الوجه الآخر للتاريخ، كما أوضح ذلك «دم سعد». فالذباح رجل أحب الوطن وهام به عشقا، رأى ذاته من خلال الآخرين، وناضل، وصمد أمام آلة الإستعمار العسكرية، غير أنه قتل من قبل أبناء وطنه لأنه تعلق بالأرض ورفض كل أشكال المصالحة مع المستعمر:

راجل ماذبح طيور

دمدم عاشق البلاد

يجب الذرة هايم..

قتلو العثش آ الطاوس..

عشق ها الأرض الغالية..

قالو لو حبط السلاح..

رفض...

قالو ذبح وشفتوه... (13)

إن شخصية «الذباح» التي لم تستغرق حيزا زمنيا كافيا، كانت شخصية واقعية شخصية ضاربة في غور التاريخ تناقلت أجيالها مدن الشمال الغربي. إنها رمز لبعض ملاحم الشعب البرحية ونضالاته الحقيقية. كانت هذه الشخصية تخضع، في آخر مراحل العرض، لجدلية الغياب والحضور، أو الخفاء والتجلي، كان حاضرا في غيبته، نراه في عيون الأطفال القاصدين، وفي نضال الشعب الجزائري المسلح، كما نراه في تمرد «الطاوس» المتواصل على واقعه المعيش.

2 - الشخصيات السلبية:

فضلا عن بعض الشخصيات الفرنسية التي وردت أسلأها عرضا في المرحية مثل «مدام برفيتيني» و «مسيو برفيتيني» و «مسيو جانو» فإن «حي العين» كان يضم شخصيات سلبية تعمل جاهدة على ربط تونس بالدوائر الإستعمارية وهي بذلك تعرقل حركة المجتمع ونموه الطبيعي، وتغتال الفرص الجايعة.

- «التشوهاي المطرورن»: كان عينا على أبناء الحي ومناضليه، يعتبر المستعمر الفرنسي رمزا للتحضر والتمدن. كان يتاجر بالوطن كما تاجر «الشاذلي» بجسد أخته علائية. وهو صورة مجسدة لإيثار القيم الأخلاقية والاجتماعية في «حومة العين» بحكم تغلغل المستعمر وتأثيره في البنية الاجتماعية عبر قيمه الزائفة وإغراءاته التواصلة لأبناء الحي.

- «الباي»: ظهر في البداية عاشقا للطاوس غير أنه، وبمرور الأحداث تحول عن رجولته وأصبح يماثر جنود اللقيط ويتناق لريغاتهم، فيأمر معهم للوطا. لقد صرف

«الباهي» تحولاً سلبياً في حياته أثر حتى في مجرى علاقته «بالباطوس» التي أحبت فيه الرجولة. ولما غربت شمس رجولته، نعتت عليه وواصلت الدرب وحيدة...

الرواية والسرد:

استمدت المسرحية كما بينّا سالفاً نوعاً من الرد القصصى جعل الرواية تحتل موقعا متميزاً داخل العرض المسرحي، ففصلا عن كونها شخصية محورية فلها لعبت دور الراوي. كانت على علم بخصوصيات الشخصيات النفسية والاجتماعية وما يمسّر داخلها من أحاسيس أو إتفاعلات. إن معرفتها بالشخصيات كانت نتاج اتصالها العميق بالواقع، ويظهر ذلك من خلال التعليقات الصادرة عنها أو الأحكام التي تطلقها من حين لآخر، ولهذا كانت تجرل بك وتجرح داخل الخي، لتطلمك على غنى الأحداث، وتحترق المسام الباطني للشخصيات لتكشف لك عن المعاناة الجاهية حينما تتواصل والأرض... وهي إلى ذلك تغل، الخطب من الشخصية إلى أخرى وقد تستطرد لتضمك إلى مرسلها أو لحدث الصيلة مما يجعل مشاهد العرض تتداخل، ويعملك مجرا على التتبع الدقيق لراحله ساعا ومشاهدة.

يرتبط عالم المسرحية بشخص «الباطوس» ويغدو العالم الموضوعي مرسوما أسلويا فنيا في الكتابة يصطلح عليه بـ «الروية من الخلف» (La vision "par derriere") حيث يفرق الراوي الشخصية علما بالأحداث، ويبدو مطلعا على ظواهر الأشياء ويأظنها حتى لكأنه يفترق (سجوف) الحجب، فيشاهد ما وراء جدران، ويتصرف على بواطن الشخص، وينصت إلى أصم نباحات الوجدان (14)، ولا غربة في ذلك ما دامت المسرحية ذات الشخصية الواحدة تعتمد الرواية مصدرا أوحدا للإخبار.

إن عالم النص يقوم على علاقة دينامية بين منطق الشخص وتعليقات الرواية التي توضح بعض الملبسات أو الغموض، وتكون وظيفتها حينئذ إيسافية... والرواية من هذا الموقع شاهدة على أحداث تاريخية ووقائع ظلت مضمورة على إمتداد تاريخنا الماصر، وهي تسعى جهادة إلى محاكمة الماضي... ويعمل المؤلف من وراء ذلك على إصادة تشكيل

التاريخ، فاضحا الصمت المطبق على العالم من حوالبه، ويجعل الكتابة شهادة إدانة على سلبية الواقع، والإنبيذات التي لحقت الإنسان آنذاك. وتغدو «الباطوس» لسان حاله وهي تنك الأسرار، وتحطم قديمة العالم الذاتي للشخصيات، وتردد القصص متوالية حدثيا، غير أن مهمة الرد قد تتحول إلى بعض الشخصيات الأخرى فنص عيننا قصتها، فهذا «العوامي الطورون» يحدثنا عن الغرب المتحضر أو «فرنسا الأم»، وتلك «حبيبة» تروي علاقتها بلخضر» و «مدمام جورمان»... وتشابك القصص وتتقاطع، بيد أنها تبقى خاضعة لنظام دلالي، وتوازن بنيوي يقوم على الربط الجدلي بين القصة الأساسية (قصة الأرض ومواجهة المستعمر)، وبقية القصص الفرعية التي تساهم إلى حد بعيد في تشكيل عالم «حقيق» المسرحي، ويتم هذا الترابط العضوي عبر شحن الحكايات وبسكوها، إذ يعيد المؤلف تشكيل ما عايشه من حكايات أو قصص شعبية معتمدا على الناص ومستندا في ذلك كله إلى رؤيته وثقافته.

إن هذه الكتابة لا تعدو أن تكون إمتصاصا لمصادر شفوية تداخلت وتقاطعت، ويقوم الناص إما على المحاكاة أو على المناقضة كما وضع ذلك عهد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)» (15).

وتضيف ظاهرة الناص على النص إمكانات جديدة بحيث يغدو العالم المسرحي ناعيا، متناميا، ينهض عبر ترابط مشاهدته ووحده اللغوية لتفضي بك القصة إلى قصة أخرى، وإذا أنت مشدود إلى العرض تتابع نظاما من القصص، من «لخضر» إلى «قصة الباطوس والباهي»، إلى قصة «لخضر وحبيبة»، إلى قصة «هم زروقة» على الطريق الممتدة بين «حي العين» والمند العينة (لندوشين)، إلى قصة «الذبايح» بأبعادها التاريخية والسياسية...

وعبر هذه القصص المتواترة، تراءى لك الشخصيات في مظهرها شخصيات إيجابية، تسكنها الحياة ويستند بها عشق الأرض، فتزس قيا جديدة تترجم وعيا جماعيا بـ «اللغات والعالم»، بالملظة المعيشة في عصرها التاريخي، وعلاقتها بالمستقل، ويتحول العرض إلى رحلة بحث عن قيم أصيلة في ظل مجتمع فقد توازنه وثقيا فيه الإنسان...

وفي هذا الإطار نعلن الرواية جبهة للإنسان ونحتم على التغيير، بل إنها تفرح لكل تحول يمس الحرية وأبنائها.

جماليات العرض المسرحي

إن عالم المسرحية رغم ما يجري من تحيل وتميز إيديولوجي موصول إلى حقله الاجتماعي المتعدد المجالات، ويتيح لنا بذلك مجالا أرحب لكشف غور هذا العالم، ومتابعة نبض الحياة داخله.

ونفضل إطاره المتسع وشخصه ولغاته المتعددة، يتمكن المتقبل من فهم الظواهر السياسية أو الاجتماعية فيها عميقا. إن هذا التميز الفني لا يعني القطيعة مع الواقع المعيش بقدر ما يؤكد على العلاقة الجدلية، السببية بين عالم المسرحية، وعالم الأرض الذي أنتجه، وجعله يمارس حضورا مستمرا في ذات المتقبل، وتتحول المسرحية حينئذ إلى ممارسة فنية تبني المجتمع الجديد بشكل يدعو إلى تقويض المجتمع القديم.

ويرتق عديم العلاقات القائمة على معرفة المذهب والخراب العميقة بالأشياء والعالم. وتتحوّل الممارسة الفنية إلى نتاج لتفاعل جذلي بين زعم الذات ويحتوى النظرة الهادفة، وحينئذ تتم ولادة النص ومسرحته أي بكتابتها كتابة ركيحة تقوم على التأثير والإضافة الإبداعية.

من هنا يجيء إهتمام «مسرح الأرض» بالنفصاء المسرحية وحالة العرض وعصر الاحتفالية فيه، غير أن الجمالية كما أوضحنا سابقا، ليست شكلا منفصلا عن المضامين، بل هي بنية مترابطة الوحدات ترابطا عضويا يبري فيها المضمون سريان الدم في الجسم البشري، ألم يصرح برش في أكثر من مجال ويؤكد على أن المضامين الجيدة هي وحدها التي تسمح بميلاد أشكال جديدة؟

إن هذه الصفة الحالية وإن تلك إفراسا لرؤية المبدع، ومرجعه الذي يشكل في حدوده الخطاب، فهي تنكسي أهمية خاصة، إذ دون هذه الصفة لا يمكن للفن أن يستمر، أو يدخل في الزمن المتعدد، زمن الحياة والإختصاص.

ولا ماص لنا - ونحن نتحدث عن الجمالية - من أن نبرز دور «العامة» في إضفاء قيمة خاصة على الخطاب المسرحي،

وقد استعمل «مسرح الأرض» لتبليغ هذه الدلائل التي حللناها آنفا نظاما للخطاب يعتمد العامة إختيارا وأعباء وقواما فنيا لتجربته الإبداعية، منذ اتبعناه إلى عالم المسرح وعرضه نتاجاته المختلفة (فجيرة 1984، دوار الكالتوس 1985، حية رمان 1986، تربة بالمثل 1987) وتتحوّل هذه اللهجة إلى علامة من علامات العرض، وسمات من سمات الهوية تبرز منطق الريف، ومشاعل أبنائه، كما تستحيل حقلًا لسانيا متعدد داخله الدلالات، فينجز اللفظ، ويتوالد المعنى متسابا على لسان المظلة في صور إنشائية طريفة، ويدخل العرض عبر «ديناميته»، ويفضل هذه اللهجة، في علاقات متجاذبة، متصارعة، وفي فعل إيديولوجي، ينتج مجالا ثريا تظهر فيه الشخصيات بشى أكرامها وفروقاتها

وتتحوّل العلاقة بين المرأة والأرض إلى تمازج غلاق، إذ امتزجت دماؤها بالتراب، واختضت حبات العرق وراء أديم الأرض... لقد إنصهرت في الأرض حتى أصبحت تعيشها معنى روحيا، هي عاشقة، مبهورة بالأرض ومن عليها، بل إننا وفيها المجدد المتجدد كما تتجدد البنية في تربتها، بل قل هي حياتها «كحياتها»، ألم تتحوّل طيلة العرض إلى هوس بلازما؟ ألم تتلون مشاعرها وآلامها بالأرض أمام إتهام عدد لا يحصى من أبناء الحي؟ أليست محتنها الكبرى ترجع إلى تمسكها بالأرض؟. كانت المحنة دافعا لمواجهة العالم من حولها، وكانت بداية الرحلة لاكتشاف جدلية الأنا والآخر. كانت تألم وتوجع، تشع بالملهي تحيط بها، غير أنها تجمل الأمل بولد من أبنائها فتمسكت أكثر بما مضى بالأرض، بصورتها التي تشكلت في كيانها، وبصورتها الذي لا يبرح الأذن معها تعاطفت المشاغل وتفاقت الأزمات. وكلها شعرت «الطالوس» بفضالة الإنسان وتشيده رجعت إلى الأرض مهدد الإنسان الأول.

إن صورة «الطالوس» من انصاع الصور التي تجسد علاقة الإنسان بالأرض في زمن يمزج فيه الإستعمار بأرجل من رصاص، فإذا العرض حافل بالمشاهد الحية، وإذا الكلبيات تنفجر حبل كما الأرض حبل بالولادة:

تربة الواد حيق

تربة الواد ريش إنعام.. نقرشها معايا..

حظ زندك على كفتي .

الكائنوة تحميننا .

القلعة ما تحكي بينا . (16)

وتأخذ «لغة» العرض شحتها وحرارتها من حرارة الحياة في الريف، فإذا بها لا تقتصر على التعبير عن المشاكل الإنسانية بل تضيف إليها - بفعل التخيل - طاقات إيجابية تجعل التجربة الإنسانية أغنى، وأشد دلالة على تعلق الإنسان بأرضه والعالم الريف.

إن الأرض بفضل هذه الطاقات هي امتداد لكيان الإنسان مما يكسبها بعدا رمزيا، ويجعلها مثقلة بالملهي، فهي كائن ينض بالحياة، والتجدد، وهي رمز لنشاطات المجتمع عند المستعمر، مغتصب الأرض، تفاعل الأرض مع الأحداث، وتساهم إلى حد بعيد في شحذ عزائم المناضلين؟ الذين لم يلقوا سلاحهم لمواصلة الطريق، وتدفع بالأجيال القادمة إلى الإصرار على النضال إذ لا شيء في الحياة أغل عن الأرض.

وتسهم اللهجة العامية في نقل بعض الحكايات الشعبية ونورثتها كمصدر من مصادر النص المسرحي، ولأن الحكايات الشعبية متصلة في الشعب بحكم إتسارها في السراهن واليوم، فهي أداة أخرى لتحريض المسحورين في صراعهم لنفضا على المستعمر وعدو الحياة» (حكاية الطاوس»، حكاية «الذباب»...). إن هذه اللهجة العامية محاولة جريئة لبث الحياة في اللغة عسى أن تتخلص من عمليات التحنيط أو الخنق التي تحاصر التعبير اليومي.. وهي إلى ذلك وسيلة إيلاخ تخضع لنظام دلالي قابل للدراسات الإيجابية والأسيية ونحوها... وتجدد اللغة ديناميتهما في أراض المسرحية المتفاعلة.

وكما ينتج الحدث الاجتماعي لفته، يولد الحدث الجسي لفته الخاصة التي تخضع المرأة والحب والسياسة. وتتجاوز اللغة كل محاولات الإنكفاء حول الذات لترجع إلى المجتمع، تبع الولادة، ونهرها الدافق فتجذب مجرا على أن تقرأ ما وراء الخطاب «زمن القمع السياسي»، وتشاهد السلطة، وهي تستشري في النسيج الاجتماعي...

إن اللغة التي تمرد من خلالها «الورغي» على الأشكال القلرية والقوانين الثابتة تستحيل إلى أداة تمرد على القمع والموروث...

واعتادا على النظام الدلاكي للغة، استطاع «مرح الأرض» أن يخاطب أوسع الجمهور، فكان الخطاب أدخل في باب الواقعية، وامتدحت المواضيع بلغة الشعب والطبقات المستهدفة بالواقعية. كما أثبت العرض أن «العامية» ليست «مجالا للرداءة»، ففيها من الصور الشعرية ما يجعلها لا تقل أهمية عن النصحي لا سيما في مجال المسرح.

إن المسألة المطروحة ليست في اللغة في حد ذاتها، وإنما في علاقتها بالمواضيع المطروحة ومدى قدرتها على إحداث الواقع واستيعاب حركته المتجددة... ألم تخط العامة في علباء الإبداع مع كتاب مختلفين؟ ألم تنكس الساحة، وتلك الحصار الذي ضرب حوفا في مصر في فترة الانتصار للنصحي؟

غير أن العرض السرحي لا يقوم فحسب على اللغة بل إن الخطاب لغة ضمن لغات، ونسق جمالي ضمن أنساق جمالية أخرى، تعمل في الآن (الجسد، الوجه، الإشارة، التسميات الركنية، الموسيقى، الإضاءة...).

وفي هذا الفضاء، يتشكل العرض بمختلف مكوناته ويمر بمرآحل تجتية حتى يتحول إلى رسالة سمعية بصرية معقدة، تتدخل فيها عدة لغات، إن العرض يختلف عن النص لأنه مرحلة تقوم على الإضافة والإبداع وتتجاوز النص من خلال الكتابة الركنية، إنه ليس شيئا جاهزا بل هو عمل إبداعي متنام يسعى إلى ملء فترات النص بحثا عن الإكمال والشمولية من خلال الإخراج، ولذلك تعد مهمة المخرج جسيمة، إذ تبني على تحويل النص المكتوب إلى نص مشهدي منظم، أو لنقل أنها عملية تقوم على نقل المكتوب إلى حدث مسرحي، والجماد إلى لغة ناطقة. في العرض، تسعى المثلة إلى تمثل الواقع ونقله إلى الجمهور الأوسع عبر الكلمة، والحركة، والصورة، والرمز...

وبينا يتحول العرض إلى دليل معقد، يتظر فك رموزه، غير أن الدلالات ليست ثابتة على الإطلاق وإنما هي متحركة، قابلة للتأويل والاختلاف حسب المرجع السوسيو الثقافي للمتلقي. ويغدو العرض بذلك عقدا بين البات والمتقبل، يجمع لملاسات كثيرة منها (اتساع الحقل الدلاكي للكلمة الواحدة حسب السياق أو النطق...)

كما أن الإضاءة تضفي على الديكور والتسميات الركنية

أبعاداً جديدة، وتحول هذه الأشياء إلى رموز تروى من خلالها العالم الريفي (الفوتيس، لبنات الطوب، القصب...) .

إن العرض يتجاوز سطحية الأشياء ويعملك تترك أبعادها الثقافية والاجتماعية بل تغدو للأشياء لغتها الخاصة، ترمز إلى رسوخ هذا العالم الريفي في الذاكرة الجمعية... إن هذا العرض القائم على نملة واحدة يبدو من أصعب ألوان المسرح لأنه يقتضي جهداً إنسانياً، وجرساً يمكن من إستقطاب الجمهور طيلة العرض، وإن هذا اللون، رغم صعوبته بدأ يفرض حضوره على ساحة الإبداع، ولا شك أنه إختيار واع يعتمد «مسرح الأرض» لا سيما بعد النجاح الذي حققته مسرحية «حبة رمان». وقد تمكنت «نادية الورغي» من هذه التقنية بفضل طالتها الإبداعية... كانت تنتقل من مكان إلى آخر وهي تقوم بحركات وظهنية حيناً (الفن أو الزحف في ميدان الحركة على أنغام الأناشيد العسكرية)، وتمييزية حيناً آخر حيث ينقطع الكلام، وتشرح حركات الجسد أو علامات الوجه في إثراء معاني العرض أو التعبير عن دلالات جديدة... ليفدو الفصل كلاماً، والإنقياض علامة دالة، وكذلك الإشارة أو الحركة...

كانت تتحرك وتجهد نفسها من أجل إنجاز بناء المخيل وهو رمز لبناء المجتمع وتأسيس الوعي الجماعي.

ويبدو البناء إضافة إبداعية لا غنى عنها في إبراز تخلف التحولات التي تطرأ على العرض، وعملية متواصلة لا تنتهي عند حل. إذ ينتهي العرض وبعض لبنات الطوب ما تزال على غلبة المسرح وأحياء معلنة حضور الأجيال القادمة التي ستجسد زمن الفصل من خلال إنجاز عملية التغيير الاجتماعي. تكمل المثلثة «نادية الورغي» النص بصورتها وجسدها، ولذلك كانت أثناء مشاهد العرض تتحرك بصفة دائمة حتى تتمكن من تجسيد نص العرض الذي يتكون من مجموعة من النظم الجمالية والعلامات التي تستخدم لغات متعددة، وتشكل حيزاً هاماً من العرض على غرار ما وجد في مسرح «أداموف» و «جان جينيه».

تظل الوظيفة الإبداعية هي الوظيفة الأساسية في القاموس اللغوي لمسرح الأرض، وتسمى المثلثة إلى نقل التجربة إعتاداً على تعبيرات الجسد والوجه التي تؤدي وظيفة التواصل مع

الجمهور، ويفضل هذه التعبيرات، إستطاعت أن ترسل رسائل مختلفة للسخرية، أو الاحتجاج، أو السعادة، أو الحزن والألم.

وحيثما يتواصل الجسد مع المكان يزداد العرض عمقاً وثراءً، فالمكان يثبت التقاطع الفني بين الواقع والتخييل، كما يثبت صلته الوثيقة بالمشجع، ألم يفتّر «مسرح الأرض» أدوات ريفية؟، ألم يتحول الفضاء إلى فضاءات درامية لا يمكن أن تنهم إلا متى فهمنا العرض ووقفنا على مختلف أبعادها الاجتماعية، أو النفسية، أو الجمالية...؟

إن المكان لا يعدو أن يكون علامة من جملة العلامات التي نجعلنا على مرجع العرض الاجتماعي والثقافي... **

ولقد ساهمت الإضاءة في تشكيل المكان وتوزيعه توزيعاً ميورفولوجياً حتى تستطيع المشاهد أن تلمس كل الأدوات لتخليقية، ذلك أن المخرج يواجه مكشفاً مغلفاً ويسعى إلى استغلاله عبر تقنيات العرض المختلفة لتجعله فضاء مفتوحاً... لذلك تجسّد الإضاءة عنصراً هاماً في نجاح العرض، ولذلك نجد لها رقماً خاصاً بين مشاهدة العرض ذاته في مكانين مختلفين... وتبرز الإضاءة الفضاءات الركحية داخل الفضاء الريفي الواحد، وهي فضاءات لعب يصاحبها تغير في الإضاءة، من إضاءة شديدة في زمن الحرب، إلى إضاءة حمراء أثناء إحتلاء «الطاوس» بأفلباي»، إلى إضاءة زرقاء تنمكس على مؤخرة الحنطة حيث يحيط القصب بميدان اللعب من كل جانب.

أما الموسيقى الجزائرية التي تخللت مقطوعات العرض، فهي علامة تنضاف إلى العلامات التصويرية الأخرى... كانت المثلثة تنتقل على أنغامها لتوقع الحركة، وتجعل المسرح يعيش أجواء عسكرية وبرز الوشائج الحميمة بين قطرين جمعتهما نملة واحدة رغم محاولات التفرقة. واعتادوا على الجانب الفني، إشتداد المؤلف - المخرج التجربة الجزائرية في النضال ضد الإستعمار نموذجاً حياً، ينظر من خلاله إلى واقع القطر التونسي، ويرصد أحداثه المشابهة...

وتزامنت الموسيقى مع الخطاب اللغوي لحث المتساثلين التوتنيين على الصمود إلى الجبال قصد مقاومة المستعمر، ورفض أشكال المصالحة، فمقطع «نحب نطلع للجبل آخ سعد» أو «يا ناس الذري» دخلوا الجبل بنسأهم ورجلهم»

أيضا غير مكتمل ينتظر الأجيال الجديدة التي ستزهر من بين
الجراح:

الشعب في الشمال
في الجنوب
في الصحراء
في الجبل

قلوا منور آ هم سعد . . (17)

المصدر:

- مسرحية «حق»: تأليف وإخراج: نور الدين الورغي
- تمثيل: ناجية الورغي إنتاج صافقة 1988
- المراجع العربية:
- أحمد (ساية أحمد): سيولوجية المسرح، مجلة فصول،
Z، عدد 3، أفريل 1981
- بن صالح (محمد): مائة عام من القرية،
المطابع السريعة المتدججة، المنستير 1988
- التركي (عروسية): المقاومة المسلحة بجهة الأعراس،
شهادة الكفاءة في البحث 1989/88 - المطابع السريعة المتدججة
- المنستير 1988 .
- حجازي (عبد النبي): أنسباط رؤية العالم في رواية
السينات،
- «الرواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد بيروت
1981
- الزيد (قيس): مسرح التغيير مقالات في منهج برشت
الفني،
- (اختيار ومراجعة)، دار ابن رشد بيروت 83
- طرايبي (جورج): شرق وغرب
رجولة أوتة
- دراسة في أرمه الجنس والحضارة في الرواية العربية،
دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 1982

ظل يتردد تردادا وظانفيا في مشاهد مختلفة من العرض،
ويشعرنا في الآن بضرورة التنبال المسلح وقيمته في تحرير
الشعوب المضطهدة أو المستعمرة . . .

هكذا تنف التجربة الجزائرية علامة مضطربة ومشالا رائدا
للحرية عندما تتلون بالدماء والتضحيات الجسام:

جمرة عافية آ هم سعد . .

الذباير جمرة عافية . .

قلوا طشاشها هب جبال ودواوير . .

قلوا نورها من تحت سابع أرض ساطع . .

نظلمو للجبل آ هم سعد؟

أعلاش ما نطلموش آ هم سعد؟

قلوا نساء ورجال آ هم سعد

نحب تحترم سبتة كروطوش آ هم سعد

ونشد لنية الغراب . .

من خلال هذا المنحى الاجتماعي الذي يقوم على مساواة
الواقع، ويعتبره مصدرا أساسيا في عملية لإبداع، كت
«حق» مسرحية ضاربة في غور الريف التونسي، نترجم معاناة
إنشاء الأحياء الفقيرة وتعمل على تبصير المستقبل بقضاياها
الجوهرية . . وكانت الكلمة في مشاهد العرض المتعاقبة بقسا
حيا، واقعا وحليا، وجبرا يصل الجمهور برواقه المعيش . .
كانت الكلمة نارا أتت على أقمشة الإستعمار ففضحت حقيقته،
وشهرت بممارسات المتواطئين معه، وأثنت الوحة الخفقي
للتاريخ، وعلى فرار البداية التي أشعلت نساءها المثلة عشرة
فوانيس لتضيء الركح، وتثير دروب العشق في اتجاه الأرض
والوطن، تبقى الأنوار متباعدة من داخل المخيا وتبقى الشخصية
المحورية «الطارس» رمزا لقوى الفعل التي تشق طريقها بعبث
من وراء واقع موزل في الإندحار. ويرغم الحصار، هناك
هناك خيطا رفيعا من الأمل يشد هذه القوى في اتجاه الإيهان
بالمستقبل، ولسوف يبقى الأمل قائما ما دام الإنسان المتحرور
عابة الثقافة البديلة . .

إن الثقافة البديلة أداة لتأسيس مجتمع جديد يؤمن بالإنسان
وقدرته على النضال ملها نجل في خاتمة العرض، إذ تبقى
الخاتمة مفتوحة، ويبقى الفعل محور الأحداث، ويبقى البناء

- طاهر (مسعود): التاريخ الأهل والتاريخ الرسمي، الفكر العربي

- القاضي (عبد): الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية،

الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1982

- لوكاتش (جورج): التاريخ والوعي الطبقي،

دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت (د.ت)

- منيف (عبد الرحمان): الأشجار... واغتيال مرزوق،

دار العودة، بيروت 1973

- مجموعة من المؤلفين: المرأة في التراث الاشتراكي،

ترجمة ج. طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 2، مارس

1979

- مفتاح (عبد): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية

التنصيص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 2، 1986

المراجع باللغة الفرنسية:

- Bachelard Gaston: Poétique de l'espace, P.U.F 1970

Kraiem Mustapha: La classe ouvrière Tunisienne et la lutte de libération nationale (1939-1952) Tunis 1980

- Todorov Tzvetan: les catégories du récit littéraire; communications n-8, Paris 1966

الهوامش:

(1) «حقن»، الكراس ص 38,37

(2) «حقن»: الكراس ص 6

(3) «المرأة في التراث الاشتراكي» لمجموعة من المؤلفين

ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة سنة 1979 التقديم ص 6

(4) «حقن»: الكراس ص 22

(5) صرح الضيف: مقالات في منهج بريشت احبار ومراجعة: قيس الزبيدي

(6) «إبراهيم عروسة التركي: المقاومة المسلحة بجهة الأهراس، شهادة

في الكفالة في البحث (عمل مرقون)، السنة الجامعية 1988/1989، ص 56.

(7) فواتير نقل من مسعود طاهر: التاريخ الأهل والتاريخ الرسمي، دراسة في أهمية المصدر الشفوي، الفكر العربي «الكتابة التاريخية المعاصرة ومنهجها الغربية والعربية»، ص 119

(8) عبد التي حجازي: أنشأ رؤية العالم في رواية السبعينات: «الرواية العربية: واقع وأفاق»، دار ابن رشد، 1981، ص 153.

(9) المصدر السابق ص 153

(10) انظر مثلا مسعود طاهر التاريخ الأهل والتاريخ الرسمي

دراسة في أهمية المصدر الشفوي.

(11) عبد الرحمن منيف «الأشجار والخيال مرزوق»، دار العودة، بيروت، 1973، ص 225

(12) «إبراهيم جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي

ترجمة الدكتور حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص 49، وما يليها

(13) «حقن»، الكراس ص 56,55

Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, communications n 8, seuil, Paris, 1966, p 141

(15) «حقن» تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التنصيص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1986 ص 119

(16) «حقن»، الكراس: ص 37,36

● انظر تجربة الأيوبي وأحمد فؤاد نجم في الشعر وتجربة نجيب سرور في المسرح

● يتحول الجسد إلى فضاء للرغبات ومكان للزخات الوجدانية والعقلية عند الإنسان، فهو التذلة التي يطل منها على العالم الخارجي وهو أداته التي يعبر بها عن ذاته والأشياء من حوله، ولهذا فإن أي مقارنة للجسد لا يمكن أن تتناول إلا في حقل فلسفي، حيث تتجلى مظهرات الجسد المختلفة باعتبارها، مجالا ثريا للدراسات الأيديولوجية والمظاهرية والنفسية، حتى التكنولوجية...

● أناد الخطاب المسرحي من الدراسات الجينية التي اهتمت بالمكان، ومن الفنون التشكيلية، واستطاع أن يفجر هذا الفضاء، ويوظفه على مستويات مختلفة مما يجعله عنصرا أساسيا في بناء الأحداث والشخصيات.

ولذلك يبدأ التصور ليس عقلية تجري فيها الأحداث بقدر ما هو تجربة حية وفضاء حيوي يسطع علينا ويجهنا نترجع ذكرى مكاننا الخاص

Voir Gaston Bachelard - poétique de l'espace PUF de 1970, p. 18.

(17) «حقن»، الكراس ص 57

الفحيح

محمد الرزاق الخطيب

إشارة :

يوسف الهادي وحده الذي شهد هذه الليلة الغريبة، وهو وحده الذي سجل تفاصيلها، في رأسه المضطرب أولا، ثم في هذه الأوراق القليلة، التي بين أيدينا الآن...

الذي امتدت يدي من خلفي وأغلقت، وواصلت عبر ذلك البحر، في ضوء فجري تتمة مصابيح نصف شفيرة معلقة في السقف الطويل للممر، ولغزط عجيبي امتدزت، وارتج شيء في، حين ألقيت بابها الخشبي الكبير نصف مفتوح، وهذه اللحظة خفت، انكمش ذلك الشيء في أصابعي وأوقفتني، فيما التي ألتصقه في بيت أجمل كل الذين فيه؟ لم أر منهم غير ظل امرأة أر. أحول كل ليلة في غرفة علوية؟ من هي؟ من يمكن معها؟ كيف تديرش؟ لماذا تظل بقطة الى تلك الساعة من الليل؟ لا أدري... ثم لماذا أتساق أنا لتفقد ظلها العاري في غرفتها، هل هي نظرة عفوية لمرور عابر حقاً أم أن ثمة من يتسلط علي في داخل ويسوقني إليها؟ أبتكون ثمة شيء لا أعرفه، هو هذا الذي أشم رائحته الغريبة الآن؟ وهو الذي يدفعني إليها؟ ولماذا؟ ومن المقصود بهذا كله؟ أنا؟ هي؟ آخر؟ آخرون؟

•••

كنت ساستدير وأعود، وغاية الاسئلة تبيت وتتمو وتزدحم في داخل، لئلا أن يدا خفية التصقت بظهري وودعتني في المدخل بعد الباب، الذي انغلق علي، التفت لأرى من هذا؟ غير أن الليل المتخفي في الضوء الباهت هناك، كان الموجود الوحيد الذي يقف جنبي تلك اللحظة، أمسكت بمقبض الباب وزيد رعيي يلف في، وحاولت أن أدبره لأنتحه وأعرب، لكني وجدت الباب مقفولاً من الخارج...

أقيت واقفا في مكاني انثقت، منتظراً أن تجيء هي، أو يجيء أي أحد من يسكنونها، لكن انتظاري طال، وقد بدا البيت لي خاليا تماماً حتى من أنفاس كائن، أي كائن...

كل مرة كنت أعود فيها إلى البيت متأخراً، أبغى خطواتي، حتى لكأن سائق، وحالاً أمسك ظلها العاري البعيد بعيني، أطلق نفسي المحتبس في صدري، ثم أسرع باتجاه بيتي، الذي أصله بعد خمس دقائق بالضبط، غير أني تأخرت، تأخرت كثيراً هذه المرة...

ففي مساء هذا اليوم، انحدرت في الشارع، أكد أريد طريق سيري كل ليلة، فألتفت المسافة من دون وعلي أو انتبه، حتى أقارب ذلك المكان، وكعادتي أبطلت هذه المرة أبقيتها، ثم تسمرت قدماي في المكان بإزاء شباكها، إذ لم أرَ ضاً ظلاً على الرغم من قوة الضوء في غرفتها، وكان شيئاً في اضطرب، أو سني خوف غامض، حتى أنني لم أفكر بالسذي يمكن أن يعنني في هذا كله؟ ولا بالذي يعنني وقوفي هكذا وسط هذا الشارع في آخر الليل، ولم أفكر أن المرأة يمكن أن تكون قد نامت تاركة ضوء غرفتها مفتوحاً، أو قد تكون قصدت مكاناً آخر في البيت، وستتركه وتعود إلى غرفتها!

في البداية نظرت بسبب عادة فضول لدي، ثم فكرت أنني أتسل، بعدها صارت رؤيتها جزءاً من طقسي الليالي الذي ينتهي بالنوم، وربما لم أكن لأنام من دونه، وهذا ملا السؤال عنها رأسي في هذه اللحظة، وجعلني أبحث عن جواب انتظر هنا وهناك، مترقعا رؤية بقعة مضيئة في مكان آخر من البيت يبد أنني دهشت، حين صدمت نظري رؤية باب بيتها الخارجي مفتوحاً، ورؤيتي للممر العريض الطويل ينسحق عليه ضوء ممحداً حتى الباب الخشبي الكبير للبيت. وتما في أحلام اليقظة تركت قديمي تسيران خلال الباب،

كنت في موقف صعب نعمت تماماً لأتني وضعت نفسي فيه من غير تفكير، ترى لو رأي أحد منهم، واتصل بالشرطة، واتهمني بالصوصية، هل سأجد ما أدفع به عي التهمة؟ وما الذي سيكون قد أتى بي إلى هنا لأفوله للشرطة أو لأي إنسان يسأل، ما شأني؟ وماذا أريد؟ وما حقيقة صلتني بالمرأة في الغرفة العلوية؟ وهل سيصدق أي إنسان، أن صلة إنسان عابر، يمر آخر الليل، فينظر إلى غرفة مضادة، فيها ظل امرأة يمكن أن يجعلني أدخل البيت هكذا، متسللاً في مكان لا أحرف دري فيه، ولا ماذا أريد؟

أغراني السكن الذي يمرني البيت تماماً، فالتزقت قدامي تحسناً البلاط في ضوء خافت يأتي من فتحة باب تطل من صالة الضيوف على ممرات البيت الداخلية، وبالحدود والخوف نفسه، وفقت وسط مربع تلتقي فيه الممرات قاطعا انفاي... كنت أقول أن قدرتي هو الذي يسوقني الآن، وإني أسلمت نفسي لما يحصل لي، كنت أحاول أن اتبع دسرتي السجني كالي الأمر للنهاية، واتصل من مسؤولتي صبا وضعت نفسي فيه، أهي هذا لحظة أسره لنفسي، لكنني لم أجده غيره، فما الذي بإمكانه فعله وأنا في ذلك المكان، بتلك الحال، مقفولا علي من الخارج.

تتهبت للضوء الخافت يفسر السلم من بين أجزاء البيت، ويترفع حتى باب صالة الضيوف وتبعت الدافع نفسه الذي كان يدفع بي للنظر إلى الغرفة العلوية من الشارع، والذي فتح لي باب البيت وأدخلني بالعمرة غير المنظور صاحبها. درجة درجة صعدت السلم فأعيا ذهني كله، حتى انتهت إلى مربع ينظر من ممر الممرات تحت، الذي رأيته فيه مررا يمتد إلى اليمين من السلم، هو وحده للضوء بذلك الضوء الشحيح، ومشي في الممر، وانتهت معه إلى باب مفتوح لغرفة كانت ترش ضوءها بهدوء.

تبعت الضوء ودخلت الغرفة، ففرجت برجل يجلس على كرسي دوارة، وبدا كأنه كان ينتظر قدومي لحظة لحظة، وكان يحس وقت وصولي خطوة خطوة، ويتألم له، لما أن غطت قدمي خطوتي الأولى داخل الغرفة. حتى نهض، فالتفت بباب الغرفة خلفي بقليل من قوة، كما لو كانت الريح قد دفعته، ثم ذهلت إذ سمعت صوت اندفاع لسان القفل، كأن ثمة من حرك مفتاحا في قفل الباب ليخلق علي..

التفت إلى الباب في اللحظة نفسها برودة فعل، ثم عدت بالحركة نفسها إلى وجه الرجل على الكرسي، وهالتي ما رأيته، فقد كان أنا، كنت أنا نفسي أجلس في ذلك الكرسي، انتظر وصولي، ورحلت أهلق في وجهي وعقلي يطير مني، كنت أهلق في حلقة ضال، غير مصدق وعجبون، وأذهلني أكثر أنه ابتسم ابتسامتي عندها، وضحك ضحكتي، صارت حلقتي تحديقا قويا، صرت أدور حوله وأنظر، أبغي تصديق نفسي، وأيقنت بعد لحظات أنني جنت، أنهل يوجد دليل على جنون أحد أكثر عما تخيلني أراه، أيمكن أن أكون واقفا أمام باب مفتوح على مسافة من كرسي أجلس عليه أنا نفسي أيضا؟

شمرت أنني اتفكك، عقلي كله يتفكك، ويكاد يهيكل يهدر وهائرا، حتى دفع الرجل مسندي الكرسي بكفيه، ونهض وهو يقول

.. كلا.. لست مجنوناً.. نعم.. أنت مسول لتفكك وأمرعها.. ثم هتدرجتها.. أقصد أنا.. الذي تدعوه أنت، يدعوه الناس: يوسف الهادي!!

هذه اللحظة، شمرت بالخوف منه، وهو يتحرك باتجاهي، إذ داخلني شعور أنه ليس فتاح وجهي ويتنفس وراءه، فتمة في الطول، وهياة الجسم، وحجم الرأس، ما يشير إلى أنه إنسان أصر غيري أنا، لكن هذه الملامح، حدود صفحة الوجه، شكل الشعر، وشكل الجبهة، الحاجبين والعينين والأنف والوجنتين والفم والحنك، هذه كلها ملاحي أنا وخطوط وجهي، تفاسيره كلها وتفاصيله.. ثم اسمه يوسف الهادي الذي هو اسمي!!

من دون أن أتنبه أو أشعر، دفعتني بكتلتا يديه إلى الكرسي، وأجلسني عليه قسرا، ثم أخرج حبالا من جيب جلدي خلف مسند الظهر فيه، وكثني بها، وربطني إلى الكرسي، وقال:

.. أنت لا تعرف يوسف الهادي.. أهني أنا.. الذي قد يكون الآن هنا معك... ويكون في اللحظة نفسها في مكان آخر، ليس في مكان واحد آخره لا... في مكاتب وثلاثة وأربعة.. وريا في ألف مكان أو أو.. قلت:

.. ماذا تريد مني؟

تتهبت إلى صورة مرسومة بقلم الرصاص، كان يحرك ورفتها السميكة بين أصابعه، يدورها وينظر فيها..

ونفجأة عرضها أمامي، وسأل :

- تأمل الصورة ..

غيتل لي أنها صورة تلك المرأة التي كنت أرى ظلالها في
الغرفة العلوية . قال وكأنه فرأ افكاري :

- نعم .. الغرفة التي تجلس أنت فيها الآن!

كانت حيرتي كبيرة، وما كنت أعني شيئاً، أرى وأسمع ولا
أعني، أو أعني أشياء كثيرة تختلط في رأسي فأضعيها كلها.

دار حولي دورة وأخرى وثالثة، كان يدخن من سيجارة
بقيت عاقلة في طرف شمعي، حتى رمى ما تبقى منها، وثبت
أخرى مكانه، قال :

- هذه الصورة .. ضبطتها أنا نفسي في رأسك .. ولقد رت
الكثيرة في رسم الوجوه، رسمتها عن وجودها في خيالك

ولأنها كانت ملكي وحدي أنا في زمان، ولأن بقاءها في
وحدي مسألة حياة أو موت بالنسبة لي، ووجدتها شائعة في

رأسك، فكان ان سلطت كل قوتي عليك، وكمن كان سهلاً
عليّ الامساك بك ودفعك إلى هذا الشباك، أنت الآن!

الساذج، لكن غير البريء، أو لنقل، وهكذا أوت. استعني
وراء ستار العزلة والسذاجة، وعرفت في اللحظة أنلها تراهها

وهي تغف وسط ضوئها الباهت، وثبت هذا شكوكي كلها،
من امك كنت ولا تزال تتسلل إليها لتخرج بها إلى الضوء

الغوي، ولربما واتك الفرصة لدفعها إلى ضوء النهار، فتفصح
سر وجودي، وتدعني إلى النهاية والموت، وهكذا حطرت

بها، وجعلت منها العظم الذي اصطدثت به
سكت وهو ينظر في، بالوجه الذي هو وجهي، والعيين

التي هما عيني، وكنت أنظر إلى أرض عارية، بتدع عليها
ضوء شيف، ولقد الآن كنت مشغول النظر والعقل في

تفحص ملاحي لديه وسؤال نفسي :
أيمكن هذا ؟ أيمكن لي وحدي أم كان قد حصل

لآخرين ؟

نفجأة رفعت إلى عيني ناريين، استنكرت وفرزعت أنا أن
تكون عيني هكذا، وقال :

- كف عنها ..

لم اسمع، وأدرك أنني لم اسمع. فأعاد :

- كف عنها ..

- وهل رأيته أنا؟ هل .. ؟

قال :

- كنت أحاول أن تعرفها .. أن تعرف من هي؟ هذا أنت
بك إلى هنا .. لأنصحك أن تكف عنها ..

سألت مبهوطة، ولا أزال غير مصدق لما أسمع أو أرى، ولا
أعرف كيف أفكر وبماذا أجييب، بخاصة وأنا أجهل كل شيء

يتكلم عنه هذا الوجه القريب الغريب الذي هو وجهي :
أنا ؟

وسكت، كأنه يحاول أن يتبين تأثير كلامه في .. وواصلت
محتملاً ..

- ولكنني لم أكن أفكر بها هل النحو الذي تخيله، فما كنت
أذكرها إلا حين تلوح لي وهي في شباكها!!

- نعم .. لكنها كانت تراودك كغربة .. وتريدها أن تحبكت
في حلم بطة .. أو حلم يوم .. أو ..

وهذه اللحظة ساوتني فكرة أنه آخر، وربما كان يشهني
لفظ ولست أنا هو!! لكن لماذا اسمه «ميرسل الهادي» مثل

اسمي ؟
قال :

- نعم أتذكر .. أنت الآن صرت تراهها تماماً في رأسك ..
تعرف تعبري ملامحها .. وأشياء روحها وجسدها .. وأعشى

ان تمجر برؤيتك لها أمام الناس .. أعشى أن تفصحني، ولهذا
أمسك بك الآن .. حتى تبقى لي وحدي .. تبقى لي وحدي

أنا ..
سكت قليلاً، ثم قال :

- اسمع .. لا شأن لك أنت بما منذ اللحظة .. هل
تفهم .. ؟

قلت :

- نعم :

- ولست تفكر بها أو نعلم أو تتحيل .. ولي ..

قلت :

- نعم ..

- وأنت ليست موحودة لا في هذا البيت ولا في أي بيت ..

قلت :

- نعم ..

قال :

- لا في رأسك .. ولا

وانقض نفجأة، ثم انقض لي وقال :

.. من يضمن لنا أنك تكف فملا وتسكت؟ من يضمن لي أنك لن تقص على الآخرين ما رأيت الآن وسمعت؟ قلت :

.. أقسم لك .. لم أَرِ أو أسمع ولن .. وسأغير حتى الشارع الذي أعود منه إلى بيتي .. بل لن أتأخر ثانية، وحين أتأخر .. سأبيت هناك ولن أعود في ساعة هكذا من الليل !!

في هذه اللحظة انفجر ضاحكا ضحكة هستيرية غريبة، مثل ضحكة ذئب، وخيل إلي أنه طفق أسنانه كما يفعل الضبع حين يفعل لحظة الاقتال على فريسة .. وبدأ كأنه لم يقل شيئا، أو لم يسمع مني كلمة .. إذ شعرت بحركة غفية، أولا تشبه حفيف الريح، ثم سمعت لحيها، نظرت صوب الصوت، وحين ازداد وكثر، خيل لي أنه يأتي من كل جهة في الغرفة المغلقة الباب، وأبت بعدها أفاعي غيفة تزحف رويدا من شقوق كثيرة في الجدران ومن تحت الباب ومن بين ظلمات الشيايك، تزحف إلي، أنا المكتف بالخيال، الجربوط إلى ذلك الكرسي الدوار.

كان لحيها المنزوع يقتلني لحظة لحظة، وزحفها المقترب مني يعطيني مررة ومررة ومرة .. وانخلعت روحي وتحت فمي لأصرخ، وهي تصعد إلي من أرجل المقعد، وتزحف على جسدي، بيد أن صوتي ظل حبيس حنجرتي، وجدت أنني أصرخ بلا صوت، وعرفت أن أفاعي هذا الرجل ستقتلني من دون أن يعرف أحد مني شيئا، ولا حتى أهلي، وابتعثت في داخلي صرخة تقول :

فومن هذه البتة .. وأية بنت .. من تكون بالنسبة لي حتى أفقد حياتي من أجلها وأموت .. ؟!

وبصوت يشبه الفحيح، الذي يكاد يطبق عليّ، قلت له :
.. أبعدا عني أرجوك .. لا أصر هذه الفتاة .. ولم أهرها .. لا شأن لي بها أو بغيرها .. فكف عني هذه الأفاعي أرجوك .. لا علاقة لي بإمرأة .. أية امرأة .. لا علاقة لي بنساء .. لا أفكر أن أحب، ولن أحب .. لا أفكر أن أتزوج ولن أتزوج .. لن .. لن .. لن ..

متأخرا أكثر من عادي استيقظت صباح اليوم الثاني، فندعشت من وجودي في سريري، وفي غرفتي، وبكامل ملابس نسومي، نهضت متفتشا، كانت ملابسني معلقة في

مكانها، وحذائي مصفوا تحت سريري، وجواربي في مكانها، كان كل شيء مثل كل يوم، إلا تأخر بقتلني ..

تقصصت وجهي وذراعي ورقبتي في مرآة الطاولة أمامي .. عجب .. ليس بي شيء، ولا أثر لألم أو لغيرها، لم يكن ثمة شيء أو علامة لما عشته الليلة الفائقة، وبيضاء تحركت خارجا من الغرفة إلى دورة المياه، إذ كنت أشعر بالثقل الكبير لرأسي، وبال حاجة لأن أضمره في ماء بارد، شديد البرودة .. وقبل أن أنتهي من غسل وجهي، شعرت باضطراب في البيت والشارع ..

حين دخلت أمه مولولة، رفع عينيه المشوجتين إليها، فاجابت : - وجدت رجل مقتولا في بيته في الشارع الثاني .. لقد أطلقوا عليه الأفاعي وقتلوه .. وهو مربوط إلى كرسي .. يقاؤون بسبب علته بامرة بعشها ..

لم يكن سماع حر أمه، فقد ارتجفت ركبته، وكاد يسقط أرضا، لكنه تمالك، وأسرع إلى خزنة ملابس ليخرج بدلته، التي حينئذ أكمل لبسها تذكر أنها بدلة الأمل نفسها، حتى أنه، عندما دمع بدمع في حبيبه، تلمس (لحظة كان يتذكر صورة المرأة) حافها بأصبعه، ثم أعرجها وراح ينظر إليها مذهوشا، كانت الصورة تضاهي التي رسمها وأراها له الرجل، وشعر أنه يصبح وسط عالم غريب يضطرب حوله ..

في البداية عشي أن يترك البيت، فقد بات وجوده ذلك الـ يوسف الهادي، حقيقة، فكيف يفرج بوجهه الذي هو الوجه نفسه للفتيل في تلك الغرفة، في ذلك البيت ؟!

بيد أنه وضع يده في حبيبه وخرج، وما لبث أن تعجب، فلم يشر له أحد، أو يتعرف عليه، على الرغم من ازدحام الشارع بالناش والشرطة والمذبحين، ووجد المرأة على دخول البيت، الذي أرعبه أن يتنبه إلى أنه كان قد رآه، بل يكاد يرى آثار عطاء الليلة البارحة على أرضية المسر والمذخل وحالة الضيوف، ثم الممر الداخلي والسلام، تعرف عليه كما يتعرف على أي بيت كان قد دخله ..

وأكثر على نفسه أنه يقدم على الصعود إلى الغرفة بجراته المخيفة هذه، التي لا يعرف من أين أتته، وشد نفسه بقوة منتظرا أن يظلمه وجهه هو بملامحه ..

صحة قصيرة خاتته صاح، وهو يحملك فجودا بالمرجه أمامه الذي لم يكن وجهه، هو يوسف الهادي، ولا يشبهه في أي شيء حتى !!

هذه الاسباب لا يراعيها أحد

حسن المصري

لا فرق عند من ريد أو عمرو، قدم أوراقك ككل الناس ونحن ننظر فيها، انتهت المقابلة.

- العفو سيدي، ان مشكلتي خاصة وخاصة جدا، لا يراعيها أحد، ما تقول، تفضل، اربنا عرض كنتيتك، هيا

هذه ليست فكرة، سوف أقدم أوراقني مثل سائر خلق الله. واحد مثلي كان عليه ان لا يفكر بهذه الطريقة السلبية، واحد مثلي لا بد أن يسلك طريقا واحدا ولا يحيد عنه..

التسلل، هو ذاتي وطريقي الوحيد، القنسات الاخرى قصيرة جدا ومختلطة تماما ولا مدخل الخ منه الى عالمها الرهيب. انا خلقت فقط للزخمة، هي لي بها فيها من عبار وحركة وصراخ وشرطة وانا لها ساء لدي من طاقة متواضعة، اسير فيها خطوة خطوة وإن لزم الامر استريح عند كل محطة ثم أعود الى السير من جديد. المشكلة ليست في الوقت على ما يبدو. بدأت مبكرا جدا وعولت على التسق الماراطوني، ما الداعي الى كل هذا؟ الخوف كل الخوف من القوات القصيرة ذات المفعول السريع، انها كاندوم في

منذ علمت بالخبر، شرعت في احضار الوثائق المطلوبة على نسق ماراتوني.. الامر صعب جدا على واحد مثلي - لكنني قلت لا بد من السرعة، من يدري لعل فرصتي جاءت في الوقت المناسب - ماذا يحصل لو جربت، ان أخسر شيئا على كل حال - سوف أحزن كثيرا والحزن في مذهبهم لا قيمة له.. انما أعرف ان البقاء لم يعد يتفعني، أعرف ان ما حصل لي ليس بالامر الهين على أحد، لذلك لا بد ان احصل على الموافقة - اخر بلع في منتهاه وربما انقلب الى اكتئاب أو مرض حيث اتوسل اليهم إذا انزم الامر، هم يحسبون يتوسل، أقول هم الحقيقة احكي ضم مشكلتي كما هي.. سوف يصحك الكثير منهم أو كلهم، وربما وصفوني بالسخف، بالبلاهة أو حتى بالجنون، عندها اطلب رأسا مقابلة المسؤول الكبير، هذا من حقي...

- يا سيادة المدير العام، جعلكم الله ذخرا للتربية والتعليم، ان لدي رغبة ملحة في التدريس بالخارج وأخاف ان لا تشملني الموافقة وحضرتكم ادري مني بزخمة الطلبات.

- هذا السبب جئت تطلب مقابلي يا حضرة...

فاعليتها، قليلون هم الذين يصلون أمام خلدوها الناعم ولملمها الشفاف.. املي ضعيف وضعيف جدا ومع ذلك متظفر.. يضعون في أي مكان يجنارونه، في افريقيا، في الخليج، في أي مكان.. المهم اسافر، ابتعد.. انا حساس جدا وما حصل لي ليس بالأمر الحين.. للأسف الشديد، الاسباب الخاصة ليست من اعداء العامل ولا الموظف ولا حتى من اعداء المتسكعين والسكرارى.. الادارة لا تراعي ابدا هذه الاسباب، والمحاكم تنظر فقط في باب التشويش بالطريق العام! ماذا لو كانت الامور تجري عندنا على غير هذا النسق.. الاسباب العاطفية والنفسية وغيرها مفقودة عندنا، لا يراعيها حد.. لو كان الامر بيدي..

مشكلتي انا، في هذا الباب، خاصة جدا، اليملة واليملة جدا.. لا بد ان يستمعوا الي ويوافقوا على خروجي والا تبا لهم.. الحجل منعني والطبيب احتار ماذا يصنع معي، هو الوحيد الذي استمع إلي وشجعني ان احكي له عن كل شيء، كان املي فيه كبيرا.. قلت سيساعدني ويكتب لي وثيقة هامة اسلمها مع بقية الوثائق.. لم أجد وسيلة غير البوح بأسراري الخاصة، الكتمان لم يعد ينفع، قلت لنفسي الطبيب مخلف وهذا سبب كاف لعرض مشكلتي عليه، انا واحد من العشرات الذين يزورونه كل يوم، ثم انا جتته ليساعدني ليس ليداوني.. في الأخير تشجعت وانفجرت أحكي:

- مشكلتي يا دكتور مؤلمة والحكم النهائي يعود اليك، انا وزميلة في اتقنا على الزواج، زميتي جميلة يضاء خحولة وواسعة العينين، قبل ان اتقدم لخطبتها بأيام قليلة تعرضت لحادث سيارة أليم، ماتت «سعيدة» وبقيت وحدي، أحببتها كثيرا وتعودت

عليها كثيرا، كانت الوحيدة في حياتي، الفراغ الذي خلفته سعيدة أكبر من ان يملأه شيء آخر.. بعد الحادث كبر اعتقادي بأنني أنا وسعيدة طينة من معدن واحد.. كانت المسكينة لا تحسن التعبير عن مشاعرها.. قالت لي ذات مرة انت طويل يا «علي» وضحكت بخجل كبير، فهمت أن سعيدة أحبت في ققامتي وأشياء أخرى كثيرة اغتنها عني.. هذه الاشياء يا دكتور جاءت لتقولها لي بعد الحادث.. لقد حصل ذلك فعلا، صارت سعيدة تزورني كل ليلة

تقريبا.. بعد النوم بقليل أو قل بعد الغفوة الاولى، نأز لتحككي لي اشياء كثيرة كانت تخجل ان تقولها لي وهي حية.. قبل الحادث كنت انا الذي يقبلها فتهرب وتغضب غضبا كاذبا، اما الآن وهي ميتة لمهي التي تضلني في مواضع كثيرة، راحة يدي، اصابعي رقتي وانفسي وشفتي وحتى شعري وأذني.. سعيدة بعد موتها صارت تحلق بعيني طويلا وتقيسني من أسفل الى أعلى، لا تغض طرفها ولا تخجل.. الموت ما اعجبه له روح جريء، تقول لي انت تعجبني وأحبك، قميصك اليوم حلو وأنت أحل وأجمل، احضني يا حبيبي بقوة، أعندك شعر في صدرك، دعني امرغ وجهي فيه، مالك تنظر هكذا، مرر يديك على وجهي، قبلني بقوة، بجنون.. اتعسف يا دكتور لقد ضرت مثلها وأكثر، اجضنها وأقول لها:

أنا لا يمكن أن أعيش بدونك، كيف حرميتنا كل هذا الوقت، لن افرط فيك بعد الآن، أنت حبيبتي الاولى والأخيرة يا سعيدة.. ساءت حالتي يا دكتور، الاحلام تأتيني بالليل وتمثل لي بالنهار، باختصار انا غير طبيعي.. هذه هي مشكلتي، أترها بسيطة يا دكتور، أحب ان أسافر وأنسى، ان روح سعيدة تسكن هنا وأخاف ان تكليس بي فأجن، أريد ان ابتعد وكفى، أولئك الانانيون الانتهازيون

الطاعون أصحاب القنوات الخاصة، سيسبقوني والبساق دائما محدودة، أعدادهم مضخمة أيضا ورسائلهم سريعة لا يقدر عليها أحد، أباد أمانة تمتد الى بعضها البعض، هذه عارفة بأصول اللعبة والأخرى خبيرة بخفة اليد، تلفونات تولول وتزغرد وتهتز في المنازل والمكاتب كأنها في حالة طوارئ: «اطمنن يا صاحبي، لا تشغل بالك، هذا اقل واجب، اعتبره من الآن في الطيارة»..

كل المعطيات التي لدي ترشعني يا دكتور، ثنائي سنوات تدريس، خمس تفقدات وعلاستي الصناعية ١٥٠٠ يقال بأن اللجنة المختصة تختار الاعداد الاكبر أولا ثم تبدأ بعد ذلك بالتنازل وإذا استوفت طلباتها توقفت..

لا أخفي عليك يا دكتور، المديون يطعنونني سعيده، لم يقل شيئا اول مرة لكنه حذرنا بعد ذلك كانت غلطات كررتها كثيرا، اعترف بذلك وأخجل ازاءها، رغم ذلك تبقى فوق احتمالي وفوق ردي لها، ليس من المعقول ان يجذني عندها كل مرة انشاء المدرس، لكن ليس من الضروري ان يحرص علي الادارة، لن اغفر له ذلك... اني خائف يا دكتور، قلبي يحدثني من هذا الجانب، لاشك ان مسألة السيرة والسلوك تؤثر كثيرا في ترشحات الخروج، الادارة يغلب عليها التعتيم، اني لا أفهم ماذا يجري بداخلها بالتحديد، الخوف جائز في كل الحالات، القنوات الخاصة من ناحية والسيرة والسلوك من ناحية اخرى، أملي ضعيف يا دكتور، اغلب الناس يستيحيون كل شيء، المهم عندهم قضاء حوائجهم، الحالات الخاصة لا تعنيهم!.. لماذا مت يا سعيده، يا ساقطة، لولاك ما فكرت في السفر مطلقا، لولاك ما استنجدت بأحد ولا علم مخلوق بأسراري، استغفر الله... الله..

أسف يا دكتور، لا أخال الامر يخفى عليك، انت تفهمني ولاشك، أليست سعيده وثيقة يا دكتور؟ كيف لا تكون سعيده قناة خاصة وأكثر من ذلك، أية طريقة تساعد على السفر أكثر من هذه يا عالم؟ كلهم يطلبون العمل بالخارج. معهم حق، يريدون جمع المال، المُثْملة الصعبة لا قيمة لها أمام الحالات الانسانية... وأنت يا دكتور، لا أرى لي أحدا أدري بحالي منك، اني مريض كما ترى، لم يعد لي صبر للبقاء، اني أرى سعيده في كل مكان، السفر هو حلّ الوحيد، لا شيء غيره يساعدني على النسيان، ماذا ترى يا دكتور، ماذا يمكنك ان تصنع معي؟..

الطيب اشفق عليّ - هذا ما لاحظته في البداية على الأقل - رأيت التأثر يلتمع في عينيه، خيل لي انه حين منحتني أبي اربا استمع الى مثل هذه النغمة الحزينة من جلال... غير مستبعد ان يكون الطيب عاش قصة حب على هذا النحو، فحكايات الحب تشابه في البدء والنهاية والتفاصيل وحدها هي التي تختلف... كان ينظر لي في حيرة وكنت انتظر ان يفتح لي قلبه، ان يقول لي شيئا، لكن صمته صار يفزعني، كان يبدو في حالة تركيز، الحالة لا تستحق كل هذا على كل حال، هكذا كنت أقول لنفسي.

عندما نطق الطيب شعرت بحالة تشبه الفرح والنصر معا، قلت يبدو انها فرجت، كل الاطباء هكذا يفكرون في الحالة، ثم يقررون في النهاية، لا بد انه سيصف لي دواء، لا أظن ذلك، دوائي قد حددته بنفسي، لا بد أنه فهم القصد....

- لا أخفي عليك يا سيد «علي» انت مهجور ولاشك، المهجورون امثالك يهربون دائما من وحدتهم، حالتك العصبية والنفسية على غاية من الاهمية، الا انها ليست جديدة عليّ، لو استمعت إلى نصائحي وواظبت على زيارتي تشفى بإذن الله، هذا

هو التشخيص الطبي وما تحتمه علي مهنتي كطبيب، اما الأمر الثاني، فلأسف، لأن أية وثيقة طبية لن تكون في صالحك، لو طلبت اجازة مثلا لما ترددت في اعطائها لك، ان حالتك النفسية تتطلب الاستراحة والاستجمام، اما هذه فلا أظن انها مجدية، ستضر بنفسك ولن يسمعك احد، صدقتي اننا ادرى منك بهذه الامور.

- أنت لا تريد مساعدتي يا دكتور كأنك واحد منهم.

- لماذا الغضب يا سيد علي؟ لماذا انت يائس الى هذا الحد، كل المعطيات التي تفضلت بذكرها الآن، ترشحك للتدريس بالفارج، اصبر اذن وانتظر، من قال انهم لا يوافقون عليك، لا تفكر بمسألة السيرة والسلوك، فربما لا يولونها أي اهتمام، **تعالىك نفعك**، التشنجات تضر بصحتك وتزيد في اضطراب حالتك وأعصابك، أنا معك ولا أشك في ما تقول، صدقتي لو كان الأمر يتوقف على وثيقة لما ترددت في تسليمها لك، أنت تخطئ إذا ظننت بأن وثيقة طبية كهذه تمكنك من الخروج، بالعكس انها خطر عليك، لا

تسرع أرجوك، انتظر للأمر بدقة وسري صحة أقوالي...

كان عليهم ان لا يداروا ولا يجلسوا، قوتهم وتعتهم في الحقيقة لا يقدر عليها أحد... انا وكل زملائي نخافهم وترعنا قراراتهم ماذا لو أصفوا على ردهم: «... لعدم توفر القنوات اللازمة».. هكذا تصح الحملة مفيدة وواضحة ولن يكون رد فعلي أقوى مما هو الآن... فهمت... التعيم... مهم حق... التعيم هو سيد الحالات الخفية وأداة النجدة القذرة اليومية، ومع ذلك فهو حلال مشاكلهم الصغرى والكبرى على السواء، ما أطفه وما أذكاه، لا عنف ولا إراقة دماء، يتدخل دالما بالحسن، ألف شكر له ألف شكر...

أنا لا نرهقي سرودة اعصابهم بقدر ما نرهقي الحالة التي فيها... اما متعب وحزين... البقاء لم يعد يعني... لا أحد يعرفني غيري، تبا للأطباء، أنا طبيب نفسي، لا بد من السفر... خسرت سعيده وإلى الابد فما بالك بعمل لا ألقى فيه نفسي... نفي حل واحد... الاستقالة، نعم الاستقالة وبسرعة... لم يعد لدي وقت ابدا...

سيرة ذاتية

أحمد المجاني

بها الشمس والبحر والمصف
وريح الزّعر والسّديان
تلهو بالحروف فتلهو
وتكنم شوقها،
لكن إلى متى الكتمان ؟
هي في صوتي وصمتي،
أخذت مني رؤى الوجدان

في إسم وأمان :
الإسم يعرفه الرفاق
ويذكره في غيبي الخللان
وأُمّي الصّغرى امرأة كالنساء،
تعلّمني الصّبر وحُبّ العصابير
وتطعمني من ثمرة التّحان،
ولكنّها ذهبت ذات يوم رماديّ حزين
داكن الألوان
وأُمّي الكبرى أكبر من حلمي،
تأخذنا في حضنها،
بادقء هذه الأحضان !
وأذكرها حين أشقى بصمتي
فأذكر الأوطان .

في سيّدان :
الحرف إذا غنى
وهذا الزّمان
أما الحرف فقلبه قلبي
وحزنه حزني
ويجمعنا الإفتتان
أما الذّهر فيهرب بي حين أغفو
وحين أفيق يعلمني الهذيان

في قلب وسيّدتان :
قلبي هو قلبي
وتعرفه الأحزان
وسيّدتي الأولى كالبحر
ولكن بلا شطآن،
من أجلها ذهب الرّاحلون
ولم يعودوا
فضمّهم في قبره النسيان
وسيّدتي الأخرى لا تمّل من النّشيد،
تقول إذا قالت
فيصغي الزّمان
ما صوتها ؟
أترنّمة ناي
أم رجع كيان ؟

من أطفأ الأستلة

منور الخليلي

يا مريم هزّي النوى
فالتخل أجز عمره
وأجل التحل شهده
والنّاهسون تاهوا في المدى
تفرّقوا فأتفقوا
وأجتمعا فاختلّفوا
طفي الحمر
وأشتعل الرّامل
هّا التخل أعجاز غاويه
والنوى تمر
وهذي القرى فحمة بارده

لا التخل بلل صوتي
ولا الطير شيعت نعشي
ولا موتي أوقف موتي
من شقق الفرع المرّ
من مسح الرّسم وأستاصل الجمر
من جعل الشّهر مرّا
وكسر الرّوح وأستنزف الشّعله
من أطفأ الأستله

هّا التكوين
وصلصاله البدء أنت
نفضته الأولى
أنت رياح التواريخ الآتية
خيّام الرّوى
أسميك تفّاحة الله الغاويه
ضلوع اللّغات/ حائلها
أنت اليوم واللّون
وأنت مفاتيح الوقت/ أنت السّاقية

لك الكلمة، فأفتح نارها
وأسرجي خيلها
لك الشعلة الباقيه
يا مريم، وجهي رماذ
وهذا البياض سواد
فكيف يضيئي الظلام
كيف تزعمني القرى
ويشعلني الحمام
كيف تكتبي التّصانيد الماخلة
باعث العرب غيرها
والتّواريخ التي غصّت، غصّت
له سق سوى زبد الفضفضة
طرق مرق
وريح بلا راتحه

إحتفال

عماد الشبعاوي

وأمنية الراجلين من الحلم للقبر
والقادمين من الضوء للضوء،
والغاريبي من الماء للنار
أسأله
أين يمضي ؟
إذا غبت عنه،
وعاد دمي للتروب التي
قد تؤدي إلى نجمة العاشقين
وأسأله
هل تبقى من العمر
ما يجعل العمر لا ينتهي ؟
هل تبقى من الروح
ما يجعل الخطوات تطير
عائد لأقول
لن يشتهي جسدي
متعب هو
والليل وحده يعرف سرّ الورود

عائد لإحتفالي بكلّ الورود
سأحتضن الكأس
ثم أسألك نجما
هل الروح قد فارقتني ترى
أم خطاي تسير بلا جهة ؟
لست أعرف
كم يلزم القلب من طعنة
ليتوب،
وكم يلزم العمر من رحلة
ليعود،
وكم يلزم الكلّ من صرخة
يتحنن لصداها المملوك

❖❖❖❖❖

عائد لأمرّ على البحر
أسأله عن بلادي،

مشروع قراءة لجنس الرواية التونسية من خلال : إشكاليات الرواية لمصطفى الكيلاني

تقديم أحمد العذري

بصفات البحث الدائم عن أدوات في الكتابة وتشكيل الحدث، تتمرد على مسبقات «المدراس» الروائية الغربية وتستفيد منها في آن . ولئن اتسع مجال «الإشكاليات» ليشمل قراءة أبنيتهم النصوص الروائية وشتى الدلولات السياسية والحضارية، فإنه مدعوم بالمرعية المغربية في تحديد أهم الاتجاهات الروائية .

إن «الرواية التقليدية» و«رواية التحول» و«الرواية الباشخة» صلاوات ثلاثة تهاير وتهاشى آنبا، كما تتواصل في حركة تطوّر تُشدّ إلى ضرورة تطوّر المجتمع لتتصدع التسميات الدخيلة «كالرواية الرومسية» و«الواقعية» و«الرمزية» و«الجديدة» إذ يتعاضد بعضها أو كلها أحيانا في عديد النصوص .

ونظراً دراسة الاتجاهات تقريبيّة للتحولات العاجلة في تجربة الروائي الواحد كأن يتنقل من التقليد إلى التجريب ومنه إلى التقليد من جديد أو يؤلف بين صاخات متباينة .

ولعلّ من أهم ما أنقصت إليه هذه المحاولة - أو قل مشروع القراءة هذا - إشراف الأبي، ذلك أنّ تنوع التجارب الإبداعية في مجال الكتابة الروائية التونسية علامة على بدء تأسيس حركة إبداعية روائية في تونس متفرّدة في المساحات العربية والكوكبية، وقد يترسّخ هذا البناء الجديدي في بدايات القرن القادم .

هذا ما أنفضى إليه الأستاذ الباحث مصطفى الكيلاني في كتابه الذي جعل له بعد للدخول العام خمسة أبواب وشاخمة وأغصاء يلمحظ جمع فيه عاوين البحوث المحررة في إطار كلفة الآداب بتونس والمتعلقة بالرواية التونسية إلى سنة 1985 وذكر أسماء الغائمين بها والأستاذة المشرفين وتاريخ المناقشة . وأهم ما جاء في مدخل الكتاب تبينه الساحت إلى الخلط بين مفهوم القصة والرواية والمحرّبة بما جعل العديد من المحاولات

صدر من المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات : بيت الحكمة ضمن سلسلة [بحوث ودراسات] كتاب الأستاذ مصطفى الكيلاني الذي يحمل عنوان : إشكاليات الرواية والذي يندرج ضمن مشروع ضخّم حرصت بيت الحكمة على إنجازه هو : تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر : (دراسات ومختارات) .

وقد أوكلت (بيت الحكمة) إلى الأستاذ مصطفى الكيلاني مهمة اختيار نصوص مثقّة للرواية التونسية . وهي مهمة ليست متيسرة في كلّ المواضع أبرز صعوبتها الأستاذ الكيلاني في مقدّمة مختاراته، ولكن لعلنا نطمئن لهذا الاختيار لأن صاحب هذين العملين : الدراسة والمختارات قد آمن منذ بدء طريقته وأنّ التثبّت بالجذور أساس التطلع إلى نقد شمولي، فكان اهتمامه في نطاق إعداد رسالة القضاء في البحث بأديب تونسيّ متميّز هو عز الدين المدني وأهتمّ في نطاق إعداد أطروحة المرحلة الثالثة بإشكاليات الرواية التونسية وأعصر اهتمامه في نطاق إعداد أطروحة دكتوراه الدولة إلى الشعر التونسي وإشكالياته . إلا أنّ هذا الإهتمام بالأدب التونسي دراسة ونقدا لم يمنع الأستاذ الباحث مصطفى الكيلاني من التفتح على عوالم أرحب في مقالاته وبحوثه المنشورة في الجرائد والمجسّلات التونسية والعربية عموماً منها خاصة : مجلة الفكر العربي المعاصر ومجلته الآداب ومجلة الحياة الثقافية ...

كتاب الأستاذ الكيلاني : إشكاليات الرواية الصادر عن بيت الحكمة قرطاج 1990 هو إذن من قبيل الإهتمامات الجوهريّة لصاحبه، وهو مشروع قراءة أراد به صاحبه إستغناء أهم الخصائص المميّزة للجنس الروائي التونسي بوضعه ضمن حركة الإبداع الروائي العربي . وقد تبيّن تفرّد هذا الجنس

التفدية لا تُنفي إلى استنتاجات ناجحة بقاء لذلك رأى صاحب الكتاب أن يعود إلى بعض تعريفات الرواية ومنها ما يعود إلى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، ثم تعرض إلى التعريف السائد في القرن التاسع عشر وخلص في نهاية المطاف إلى مختلف تعريفات الرواية في القرن العشرين. فالرواية هي «سرد حادثة تاريخية أي مجموعة أحداث تتعاقب في الزمن، ولها بداية ونهاية. غير أن هذا التعريف منقوص لا يتطرق إلى عناصر البناء ووظائفها وذلك ما تدركه النقد الأدبي فيما بعد : فركز الاهتمام في بنية الرواية ووظيفتها» (ص 10).

ولما الباب الأول من الكتاب فقد درس فيه الباحث (نظام السرد بين امتداد الفضاء وحركة الزمن) لأن الزمن وتد «يشد الرواية إلى شخصياتها ويحيط بفضاء وقائعها كي يؤمّن القارئ برافعتها المطلقة ويلوّن في أحد اتجاهاته الثلاثة كأن تُصبح ذكراً تكشف عن الماضي والحاضر والمستقبل أو يتجهع بين قديم

الاجتماعات في نسق واحد» (ص 39). وقد جعل صاحب الكتاب لهذا الباب ثلاثة فصول تناول في الفصل الأول منها : «النظام التشبيهي» وبين منذ البدء معنى «التتابع» وقال إن هذه الصفة في السرد مشتركة بين مختلف العناوين التالية : «بودودة مات» لمحمد رشاد الحمزاوي و«المنعرج» لمصطفى القارسي و«التوت المر» لمحمد العروسي المطوي و«يوم من أيام زمرا» لمحمد صالح الجابري و«الدقة في هراجهتها» للبشير خريّف و«نوافذ الزمن» لمحمد المختار جنت و«عاشقة» للبشير بن سلامة. ويختري هذه النصوص على ما يشبه تاريخاً يروى ومواقيع وشخصيات تُوضع في مجال تطوّر. والرواية بهذا المفهوم تفصل بين الوظائف المُتعلّقة في الراوي والشخصية والحداث وتحرص على إقامة خطوط تميز بين هذه العناصر، وتجعل القراءة تستغلّ وتُظهِر من النصّ ولا تكمله، بل يفترض ذلك تركيزاً نصياً خاصاً يعيل إلى التبسيط المجرد الذي ينظم الأحداث في خطّ مستقيم ويرتّبها عكس ما هي عليه في الواقع المعيش الكثير التعقّد والتشعب».

وتناول الباحث في الفصل الثاني من الباب الأول (نظام السرد الدائري أو «استدارة الزمن» واختار في هذا المجال «بيت

التكوير» لمحمد الهادي بن صالح و«ليلة السنوات العشر» لمحمد صالح الجابري و«دائرة الإختناق» لعصر بن سالم وهي أعمال تقارب ضمن ما أسماه الباحث بنظام السرد الدائري - زمنياً - ذلك أنّ الدائرة تكون علامة تفصح عن واقع مشترك ويقترب النظام الدائري من الخطّي أو التماسكي في مفهوم البداية يصل إلى انطلاقة الأحداث - وإلى حدّ ظهور العقدة متشابهة، ولكن التباين يظهر حيناً تبرز العقدة وتتنامى القضايا ولا تسير الأحداث صوب الحلّ بل تغرق الشخصيات في سواد واقع يدمر الفعل ويخنق الإرادة والرغبة ويمحو النصّ إلى إشكالية كبرى فتنبس آفاته (ص 69).

ودرس الأستاذ الكيلاني في الفصل الثالث من الباب الأول (نظام التداخل) فيما أسماه بالرواية الباعثة وقد وضع تحت هذا العنوان : (حدث أبو هريرة قال) للمسعودي (وإن هشام القروي ونصبي من الألق) لعبد المقادر بن الشيخ و(حركات) لمصطفى القارسي.

لقد حرصت كتب هذه العناوين على تجاوز مفهوم الزمن التماسكي بأن حاضراً في أعماق الذات وكان لهذا النصوص أقوى الأثر في الكشف عن الديمومة. هذا المعنى الذي يخرج بنا من الحركة الزمنية الظاهرة الحاصلة للقياس ويغرب بنا في أعماق زمن مطلق. وبهذا المفهوم يصبح السرد الروائي فناً للتعبير عن الحالات، تلك القوى الكامنة في الذات الإنسانية بعيداً عن وصف الأشكال إذ لا يسقط في الإجمال المبسط أو المجزئ. الأحداث والأفعال إبراز واقع متأزم أو إرادة معطلة، فتُشجّر اللحظة في عالم الذات وتوالّد الوحدات السردية. ولا تنتهي الرواية لأن البياض بعدها وجه آخر من وجوه ذلك الزمن المطلق. وينهذ الزمن المظهري فإذا حركة السرد تخرج بنا عن القياسات للتصاوغ : «الماضي والحاضر والمستقبل». وتتداخل الأزمنة في نظام مختلف صوره من محلّ روايتي إلى آخر» (ص 82).

وأما الباب الثاني فقد خصّصه الباحث للشخصيات الروائية بين واقع الذات والوجود في مدلوله الإيجابي الحضاري والإنساني وفيه درس، وبالتحديد في الفصل الأول نموذج الشخصية «المسطحة» والثانية، وفي الفصل الثاني نموذج الشخصية المغلفة في إطار نظام السرد الدائري وفي الفصل

الثالث ترك الباحث العنوان في شكل سؤال هو : (كيف تبرز الشخصية في الرواية الباحثة ؟)

يبرر ذلك بعد أكثر من قراءة واحدة لتصوص مثل : [حدث أبو هريرة قال] و[ونصبي من الألف] فالنص لا يقرأ مرة واحدة لأنّ إن فعلا ذلك حبسا أنفسا في ظاهر العبارة وخلطنا - منهجاً - بين التحليل والتأويل فلم نعط كلّ منها حقه في التكامل والوضوح... ولهذا السبب نطعن العديد من دارسي الأدب المعاصرين إلى أنّ قراءة الأثر جزءاً من مدلوله العام إذ تستلزم آتباع أسلوب يروح إلى العلمية ويغني إلى فتح مجاهل النصّ ولك ممثّان» (أسطر : ميخائيل ريفاتي : الوهم المرحمي في : الأدب والواقع) ولئن ركز ريفاتي الإهتمام في النصّ الشعري فإنّ ما ذهب إليه من تقنين نسبي لأسلوب القراءة يمكن اعتياده مرجعاً في دراسته أي عمل إيداعي... إن قراءة النصّ الروائي الحافل بالألفاظ العنقريّ في التعميم والغربة قراءتان : الأولى عمودية تتبع الظاهر أيّ تحقّق النصّ من أصلاه إلى أسفله، وفي هذه القراءة يبرز «المدلول» مجموعة أصوات وتراكيب وأحداث وشخصيات وزمان وأفكار وأحاسيس ومشاعر ورغبات وأهواء وميول وعقد تتواتر في مسار هو مظهر النصّ الإجمالي. أمّا القراءة الثانية فهي «صميّمة» لأنّها تتجاوز قرائن الفضاء الروائيّ المكتشف العادي ومفهوم الزمان إلى مكان وزمان خائمين مطلقين يستدعيان الكشف والإنارة. فمن المدلول الأول ينتقل فكر القارئ الباحثة إلى «مدلول المدلول»... إنّها التدمير أو التفكيك لإعادة البناء... (ص 163).

وأما الباب الثالث من الكتاب فقد تتبّع فيه الباحث الروايات التونسية من زوايا التقليد والتجديد وخصّص الفصل الأول من هذا الباب للرواية التقليدية وحدود الإبداع وبين فيه بالصّور الكفائي أنّ التقليد لا يعني نفى القيمة الإبداعية لتمامه من مجموع العناوين الأولى إذ نرى في هذه الأحوال مواطن ابتكار عديدة ولكنها جبريّة لا تؤثر في نسق النظام التركيبي وإنّ المجموعتين الثانية والثالثة لم تتخلصا من التقليد في العديد من المواطن بالرغم من التزوّع إلى تدمير البنية التقليدية وتأسيس سية جديدة... ولم تكن الرواية التقليدية -

عموماً - موحّدة في المطلق بل إنّ وحدتها الموقّعة مشروطة باختلافات تصل أحيانا إلى درجة التضاد، ولكنه تضاد في أجزاء، أمّا الجوهر فيدو أنّه عنصر مجعّم وقاسم مشترك... (ص 185)

وأما رواية التحول التي خصّص لها الباحث الفصل الثاني من الباب الثالث فقد تنوّعت - في نظره - في مرحلة تاريخيّة متوتّرة كان لها الأثر العميق في ذوات المبدعين. فلئن أعطت الخصائص والمتصف الأول من السّيات رواثيين يدعون حضور السلطة الحاكمة ويستهيرون لتغيّرات الكثيرة التي شهدتها التركيبة الاجتماعية فإنّ أواخر الستينات والسبعينات قد أفرزت واقعاً مضطرباً انعكس في الذات المبدعة فتضامنت ههنا فصاها وتضمّن قلقلها وعصفت بها آلام عديدة... (ص 193)

وتنفرد «الرواية الباحثة» التي خصّص لها صاحب الكتاب الفصل الثالث من الباب الثالث - تنفرد عن «الرواية التقليدية» و«رواية التحول» بسأت عديدة هي العالم الروائي الذي لا «والجديد التكلّف» وقد دُعِمَ بالتجربة الإبداعية خارج حدود الزدّ ونحراً على تدعيم العناصر المكتوبة وإعادة البناء بمفهوم وظيفي مغاير. فادرك مبدعوه أنّ تحقيق الهوية يقتضي استكناه الوجود الحضاريّ والرجوع إلى التراث بتصور إيداعي. وتغلّظ كتّاب الثمانينات بالخصوص إلى أنّ الوقت قد حان للتخلص - فكرياً وأدبياً - من قيود المركزية الغربيّة. ولعلّ الرواية في أمريكا اللاتينيّة خاصّة وما يسلّطه من نفسج فني وعشق في الرؤية الإنسانية خارج حدود تلك المركزية هو أحسن مثال لإمكان التأسيس خارج مدار الجاذبيّة الغربيّة. فإذا كان الغرب يهدد مراجعة فلسفته العدميّة يبحث عن المسمى في جذور النهضة الأولى دون الرّد في الفكر الدّيني الكنسيّ من جديد، فإنّ التقنيّ في عديد البلدان من «العالم الثالث» أخذوا ينفصلون بنويّا عن المدار الأول ويفتحون الأبواب إلى الدّاخل ويفتقرون في غزّون الذاكرة الجماعيّة وفي آليات الحاضر عن مراجع أصوريّة تدبّر الكائن الموروث وتعيد البناء على أسس تحرّية. فما عادت الرواية الفرنسيّة على سبيل المثال المرجع الأول والأخير في كتابة الرواية التونسية، بل إنّ هذه الرواية تشهد مرحلة عصية شهادة تقادها ولا يُمكن أن

تُستَمَدّ مثلاً يقتدى به. (ص 199).

ويعد هذه الأبواب الثلاثة الكبرى التي تمثل معظم ما جاء في كتاب [إشكاليات الرواية التونسية] أراد الباحث في بابين قصيرين - كما نل على درجة من الأهمية رغم هذا القصر - أن يبين حدود مواكبة الرواية التونسية لمسيرة المجتمع التونسي وذلك في الباب الرابع الذي جعل له العنوان التالي : الرواية التونسية والتاريخ، وكان الباب الخامس بعنوان : (بين الواقع والتجريد وإشكالية الهوية)

وأهم ما جاء في الباب الرابع فصول الأستاذ مصطفى الكيلاني : وهما حاولت الرواية التونسية في كل المراحل أن تكون نبرية من مسار المجتمع التاريخي فإذ لم تكن في طليعة الحداثة التاريخية تفرصتها وتفسح من آفاقها بل اكتفت بتفطيتها عن طريق الوصف أو التفاعل الذاتي لا تنبأ ما بل تقتصر على إعادة صياغتها باللغة. ولا يُسر هذا الرابع لحسب بموقوفات الطباعة والنشر والمراقبة بل وكذلك سببها المبدع الذي قلّما يعامر ويتحاشى التعبير عن آراء محرّجة في مدار السياسة أو الدين مما يجعل واقع الفكر التونسي والعربي متعاصر لا يختلف هيكلًا ووظيفيًا عما كان عليه في القرون الماضية. يبدن السلطة في أغلب الأحيان ويهز في الرمز حدّ الإلغاز ويندفع في مجال التلاعب الفني، يتنقّ الألفاظ ويُدخّن لتداعي الصور بتخيّر الكلمات وبجمعها في سياقات مدهشة ليهر الفاعل. ولا يبلغ من الأفكار إلا قليلها، وتحفظ بنية النصّ المفككة وراء الغرابية المقصودة (ص 210).

وأما الباب الذي جعل له صاحب الدراسة من العناوين : (بين الواقع والتجريد وإشكالية الهوية) فقد توصل فيه إلى نتائج هامة، أهمها جاء في قوله : « إن المغامرة - لاشك - أهم ميزة للرواية التونسية، ارتبطت بالأعمال الأولى وتواصل حضورها المشرف إلى اليوم... وقد كان تحقيق الهوية الفنية

والمعركة أهم مطلق لتأسيس هذا النمط أراد به باعتشوه أن يوظفوا الحمم قولدت الرواية التونسية والعربية عامة في مرحلة تاريخية طرحت فيها المسألة الحضارية بحدة ولم تفرق إشكالية الهوية الرواية التونسية على امتداد مسارها الإبداعي، برزت بأساليب مختلفة في جعل الأعمال تقريباً، ونذكر خاصة أربع روايات هي عطّات كبرى : «حدث أبو هريرة قال...» و«الذلة في عراجينها» و«نصبي من الأفق» و«محرّكات».

ولا تُالغ إن تركناها موقعاً هاماً في الأدب الروائي العربي لما تحمله من صفات اختراع تنضاف إلى أعمال نجيب محفوظ وحنا مينه وجمال النيطاي وعبد الرحمن منيف وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم... ونُقد ليلاد رواية عربية الصفات عالية الأبعاد. (ص 215).

وتلك هذه الأبواب الخمسة خاتمة صريحة نسبياً لم تتجاوز الصفحة وبعض الصفحة، هي أقرب إلى كلمة ختام منها إلى محاضرة يحلّق فيها الباحث في غير ما تكرر أهم ما توصل إليه من النتائج. وهو ما لم ينب عن صاحب كتاب «إشكاليات الرواية التونسية» إذ قال مُوصلاً : «والرواية التونسية - كما أوضحنا عند تحليل النصوص - تواجه قضايا عديدة منها ما ينب من وجودها الذاتي ومنها الوائد عليها من خارج الحدود النصية، فهي كذات مُبدعها تضطرب في مجال تناقضات كثيرة وتبحث ما عن وجبة في عديد السبل. وتراها تنزع إلى تحقّق هويتها في العالم الجديد، ولكن الأفق بعيد، والرواية متمسكة والوجود الآخر أمل يحلم به المبدع ووجع مائل في الأثر باستمرار يشتد أحياناً ويخفّ أخرى ولا ينقضي فيدبّي أن يتورّع بجمال النصوص في أقيامات ثلاثة كبرى سببت تركّز في العناوين ولا ترتبط في كلّ الحالات بأساء مُبدعها ذلك أن بعض هؤلاء لا ينجسون في رؤية واحدة ويتقلّبون في مسار التجربة من موقع إلى آخر» (ص 229).

العقل السياسي العربي، محدّداته وتجلياته

تأليف : محمد عابد الجابري

معرض : محمد نجيب بوهاب

ثلاثة كتب، على حد علمنا، في أقل من سنتين تتناول جميعها قضايا العقل العربي بدءاً من محدّداته وأدواته مروراً بمواقفه وصولاً إلى تجلياته وفاعليّاته في المستويين المحلي والعالمي . فقد صدر كتاب «إغتيال العقل» لبرهان غليون، وفي تونس صدر «في سجن العقل» للمصنف المرزوقي، وتلاههما هذا الكتاب للحاجري . فهل هي بداية عودة الوعي للعقلانيّة العربية ؟

والطالع للكتاب يخرج بأنطباع عام هو ضيق الحدود والحوارج بين مختلف العلوم الاجتماعية وكذا الإنسانية، فأتى محمد نفسك أمام مؤرخ متمكن من الأحداث والحقب والمراحل المتعلقة بتاريخ المنطقة، وأن التخصص في الفلسفة العربية الإسلامية ليس هو مجرد معرفة بالأفكار والإنجماحات والملل والتعلل ونشأة علم الكلام وتأثير الفلسفات فيه . بل يتعدى ذلك إلى الغوص في تتبع الأحداث والحركات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وهذا ما مكن الجابري من التغلب على عوائق التصنيف والتحقيب والتظهير . إنه يتفكك، دون قفز أو إرباك، على درجات سلم تاريخي متناسك، ويصعد بك عليه عدة مرات متتابعة إحدى المحدّدات أو إحدى التجليات . فلا يفرق في حديثه التاريخ ولا يرهقك في تجريدية الأفكار . إنه يتابع الوقائع الفاعلة في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي مند تكونه، متابعة متزنة تجمع، في رؤية نقدية وجدلية بين مختلف فعاليات التاريخ السياسي . مستنداً إلى مرجعية

يتدرج هذا الكتاب ضمن مشروع متكامل للمفكر محمد عابد الجابري، حيث يكون الجزء الثالث من ثلاثية «نقد العقل العربي» . وكان الجزء الأول منها قد صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت، الأول «تكوين العقل العربي»، والثاني «بينة العقل العربي» . أما الكتاب الصادر أخيراً بالمغرب عن المركز الثقافي العربي (1990) فيتضمن 416 صفحة، ويتكون من مدخل منهجي وقسمين الأول يتناول المحدّدات والثاني يتناول التجليات

هذا الكتاب، رغم أمتداد صفحاته وتعدد الأحداث والموضوعات التي يتناولها، فهو يمثل اطلالة معمقة في التاريخ السياسي العربي بمنطق غير معهود . إنه يمثل إحدى أهم القراءات النقدية للتاريخ السياسي العربي في أبعاده الفكرية والعملية . ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنه يمرر عن طموح معرفي منهجي وتظيري كبير تجاه أحداث متلاحقة، متراكمة ظلت تبحث عن سياق يولف بينها كما حدثت في الواقع . إن استجلاء الجابري، في هذا الكتاب لأليات الفكر والفعل السياسيين في تاريخ العرب الوسيط، له من الأهمية ما يجعلنا نعتبره بداية حقيقية لما ظنّ يوجب منذ عقود طويلة رغم إنتظام المادة التاريخية ووفرتها، فضلاً عن التطور الحاصل في تقنيات البحث وأدواته .

ولابد للمتابع لأعمال المفكرين العرب في السنوات القليلة هذه، من أن يلاحظ أنه ليس من الصدفة تجمع

وثائق تاريخية دسمة، ومنهجية تستفيد من آخر مستجدات العلوم الإنسانية والسياسية معتمدا الربط بين الفكر والواقع الاجتماعي .

ونحن نرى أن الفكر السياسي العربي اليوم يشكو من ضبابية في علاقته بتاريخه يشهد عليها التأزم في الاتفاق على رسم لوحة متساكة للتطور الفكري السياسي في المنطقة . والأعمال المتجهة نحو محو تلك الضبابية قليلة أو متعثرة، لأن السياسة لا تزال محكومة بالتواطؤ والتلفيق وتغليب الإيديولوجيا، حتى المتعاملين مع السياسة من خارج مسرحها أي من موقع البحث العلمي، إرتعنوا إلى حكم تلك المواقف، ولم يفلت من عقابها غير القليل النادر هنا وهناك . فالكثير من الظواهر في المجتمع العربي المعاصر يبحث عن تحليل وتفسير، ولم تستطع التصيرات (المصرية) أن تحجب جوابا فختما وعلى كل حال، هناك اتجاه بدأ يتكون بإحسان عن جذور الظواهر في تاريخها مستتباً أصول تحكم الميكانيزمات الحقيقية لتلك الظواهر والبنى الموسومة بـ «التقليدية» ولم يعد مقنعا ذلك التصير السطحي المستند إلى التفككات السطحية التي أصابت تلك البنى عبر إجراءات التحديث .

بموضوع عمل الجابري في هذا الاتجاه الجديد بجدارة، لأنه يتخطى الإشارة والتلميح إلى العلاقة السببية التواصلية بين الواقع - والعقل هنا - العربي في وقته الغابر وبين وقته الراهن . إنه يفسر تلك العلاقة في ضوء تحديد ملامح قاعدتها ومكوناتها «ثوابتها» الأساسية . وليس رسم لوحة متكاملة لأليات التحكم في العقل السياسي العربي على امتداد حوالي أربعة قرون بالأمر الهين على باحث بمفرده (في ظل غياب البحث المجموعي المهم) لوحة تحنزل التفاصيل وتبرز جوهر حركة المجتمع ودولته . وقد أستخدم

الباحث إجراء «الوصل والفصل» منهجا لملاءمة الأحداث وتطوراتها وما رافقها من أفكار وعقائد . لكن المتابع لوطأة اليومى المشدود إلى واقع سياسي ساخن، يتطلع إلى موقف العلماء المعاصرين أبناء المجتمع، وتحليلهم للكيفية التي تتمركز بها الدولة، كيفية إتخاذ القرارات وتنفيذ الخطط، كيفية اغتصاب الشرعية من قبل الفئة أو الطبقة السياسية .

إننا هنا كعلماء إجتاع، لا نجد ما يشفي غليلنا، حتى في هذا الكتاب الذي يذكر في مقدمته أن موضوع هذا الجزء هو «عقل الواقع العربي»، ونقصد به محددات الممارسة السياسية وتجلياتها في الحضارة العربية الإسلامية وامتداداتها إلى اليوم فبالرغم من أهمية تحديد التجليات والمحددات للعقل السياسي العربي كما ينظر، فإن «الإمتدادات» لها أهمية كبيرة في حياتنا السياسية المعاصرة .

لعل الجابري يلتزم بحدود موضوعه ومهمته، التأريخ للعقل السياسي الفاعل من مراحل النشأة إلى مراحل النضج، ويترك البقية لعلماء الاجتماع وعلماء السياسة الأقربين إلى قضايا المعاش واليومي والتخطيط للمستقبل !

على كل حال «إمتدادات اليوم» لا يفي بها الكتاب إلا لماما، ولعل أعمالا أخرى للجابري كانت أقرب إلى ملامسة الواقع المعاصر والإندماج فيه، مثل مقالته «ما تبقى من الحلدونية»، وكتابه «العصية والدولة» . والفكرة المحورية في الكتاب أن اللاشعور السياسي العربي حكمته ثلاثية تاريخية هي : «القبيلة»، «الغنيمة»، «العقيدة» . ويشير المؤلف أن تلك المحددات لا تزال تضع بصماتها في الفعل السياسي الحديث بشكل أو بآخر «إن رؤية الحاضر بوضوح تتوقف على توافر رؤية أوضح للماضي، إن حاضرا رغم كل مظاهر التجديد والحداثة إمتدادا لماضي . إن

ماضينا مائل في حاضرنأ أكثر من أي شيء آخر» (ص 41).

ويمكن أن نعتبر أن تلك المحددات الاجتماعية السياسية للعقل العربي تكمل العمل السابق المتعلق بالمحددات المعرفية وهي : البيان والعرفان والبرهان، ولكن العقل السياسي كممارسة وكأيديولوجيا، إنما يجد مرجعيته في المخيال الاجتماعي وليس في النظام المعرفي . فالنظام المعرفي ومحدداته مهم أيضا، ولكن أهميته تأتي في مستوى آخر من تناول الموضوع . وقد أشار المؤلف إلى أن الفصل هنا منهجي إجرائي «فذلك لا يعني أن هناك انفصالا تاما بين العقل السياسي والنظام المعرفي» (ص 13) .

وفي استخدامه لمفهوم «المجال السياسي» عند عالم الإختراع الفرنسي برتراند بادي يقدم الجابري إجابة عن تساؤل هذا الباحث : لماذا لم تتطور الدولة/العربية الإسلامية خلال القرون الوسطى إلى دولة حديثة على غرار الدول الأوروبية ؟ ولماذا فشلت محاولات النخب العصرية في المنطقة في نقل «الحداثة السياسية» إلى بلدانها ؟

يقدم الجابري عاملين إثنيين ساهما في الحفاظ على الوضعية التقليدية، هما دور العامل الخارجي (الحروب التي استهدفت المنطقة والإستعمار) من جهة ودور العامل الداخلي البيوي الذي يعاد فيه إنتاج محددات العقل السياسي العربي التي تتفاعل مع بعضها البعض لتنتج وضعية متواترة تجسدها : القبيلة، الغنيمة، العقيدة . وهي المحددات التي يقرحها الجابري كوسائل لقراءة التاريخ السياسي العربي، من جهة أخرى .

«القبيلة» تتضمن مفاهيم القرابة والعصية المؤثرة في السلوك الاجتماعي والسياسي . «والغنيمة» بما تحمله من إقتصاديات قائمة على الخراج، أي على علاقات

ريعية ولا على علاقات إنتاجية . وهذه العلاقات الإقتصادية قائمة على التغلب . أما «العقيدة» فالمقصود بها نظام التمدب في منطق الجماعة، بالإستناد إلى رموز غيالية تؤسس الإعتقاد والإيمان . فالأيديولوجيا هنا تلعب دورا أساسيا في تشكيل الجماعة بقدرتها على تأطير الأفراد والجماعات وتحريكهم .

ويأتي التفصيل في القسم الأول من الكتاب «المحددات» الذي ينقسم إلى قسمين الأول يتابع الثلاث محددات من نشأة الدعوة المحمدية إلى بناء الدولة الإسلامية . والثاني يتابع عمليات الردة والفتنة، وكيفية إستجابة الدولة الناشئة لتلك التحديات . نلاحظ أن المحددات تبقى، ولكنها تتوضع في أولويات بحسب الظروف المستجدة .

في البداية «إحتلت» «العقيدة» الصدارة، فالجماعة الناشئة جماعة روحية، والدعوة الإسلامية لعبت دورا في تشكيل المخيال الاجتماعي السياسي في الجزيرة العربية، وتم التركيز آنذاك على التشيع بالعقيدة . على تلك الأسس تشكل وعي الجماعة، ولكن القرابة بقيت معتبرة في تحقيق العقيدة، لعلها وظفت، حتى معالجة قضية خلافة الرسول تمت بمنطق «القبيلة» رغم محاولة الصحابة معالجتها باعتبار رأي الأغلبية . وكذلك الشأن في تنالي تعيين الخلفاء الراشدين .

أما محد «القبيلة» فقد أوضح الكتاب أهمية التحالفات القبلية وقوة شبكة العلاقات القبلية والجوارية، ورسم أسس التضامن (الآلي حسب مصطلح دوركهيم) والأسس الإيديولوجية للبناء القبلي وصيغ تلاؤمها مع «العقيدة»، «فالقبيلة ليست في النهاية إلا الإطار الاجتماعي الذي بواسطته يتم كسب «الغنيمة» والدفاع عنها، وبالتالي فالغنيمة والدفاع عنها، وبالتالي فالغنيمة هي التي تحكم ...»

جاء نتيجة قرار اتخذه معاوية (الفصل في القمة بين «الأمراء» و«العلماء»، وإضفاء روح «البرابية» والتفيس على المعارضين في السياسة والفكر والعقيدة. وهذا «التفيس الأموي» كان ضروريا «لتحيد النخبة الدينية والفكرية حتى لا تتخبط في الثورة الدائمة التي أشعلها الخوارج» (259).

ويستمر تطور المجال السياسي بما يؤدي إلى سقوط الدولة الأموية بنأزم «القبيلة» و«الغنيمة» (أمام الإمتداد الإداري والديمقراطي) وأخترق «العقيدة» بإيديولوجيا مضادة للجبر بدءا من الحركة التنويرية التي قيام بها «التكلمون الأوائل» وتطور «ميثولوجيا الإمامة» وفكر «الإعتزال».

أما في العصر العباسي فقد حصل التعالي بالسياسة بعد أن كان يحقل التفكير محاصرا بأديولوجيات ثلاث إلهية: «الجبر الأموي» و«التفكير الخارجي» وميثولوجيا الإمامة الشيعية (332). ومن هنا برز الدور الذي لعبه من ستمهم كتب الملل والنحل بـ «القدرة» و«الجهمية» و«المعتزلة» في تطوير الفكر السياسي والديني في العصر الأموي، «فكانوا بذلك رجال تنوير حقيقيين» (ص350). وهؤلاء هم جزء مهم من «أنتلجنسيا» الثورة العباسية الذين مهدوا لها حينما عملوا على اختراق «القبيلة» بأستقطاب الناس في فرق وأحزاب.

وبعدما يقدم لنا نأزم من هؤلاء المثقفين ومؤلفاتهم بين المؤلف التحول الجديد (العباسي) الحاصل من ألتحام العناصر البشرية والسياسية والفكرية المختلفة المكونة لنسيج جديد قامت عليه «الثورة العباسية». ولذلك فهو يستخدم مفهوم «الكتلة التاريخية» فهو يعتبره مصطلحا له من القدرة التعبيرية ما يستوعب حركة الثورة العباسية بما يعبر عن إنقلاب تاريخي في الدولة والمجتمع.

(102). وتتميز إيديولوجيا «القبيلة» بأنها جبرية كما «العقيدة»، ويقر الجابري بالأدلة عمليات القهر الإجتماعي وذوبان الأفراد، كما هو الشأن في ظاهرة التآمر.

أما مكانة «الغنيمة» في تحول الدعوة إلى الدولة فتظهر في الإهتمام بالإقتصاد إقتصاد الجماعة، في الإجراءات المتعلقة بمقاومة الخصوم وتنظيم الصفوف. وقد كان ذلك حاضرا في مختلف المراحل، في بناء الأحلاف وأثناء الفتوحات والغزوات، ومن هنا لعب الفيء والخراج والزكاة والأنصوات والمعطآت والإقطاعات دورا مهما في حياة الدولة الناشئة، في الحياة السياسية. لقد تطلب بناء الدولة توفر الجند والمال، فالدعوة المحمدية تحولت إلى دولة «يرم غدا في إمكانها تجنيد الرجال والمحمولين» المال، وكان ذلك بعد الهجرة إلى المدينة. (177) غير أن هذه المحددات الثلاث متفاعلة أبدا، فالغنيمة توزع بحسب القرابة، ويتم ترتيب الناس حسب درجة قربانهم من الرسول وسابقتهم في الإسلام.

وهكذا يتابع الكتاب رصد «المحددات» في العقل السياسي عبر مختلف مراحل بناء الدولة والمجتمع، وصولا إلى بناء الدولة المركزية ودولة الملك السياسي. ويتعلق الأمر هنا بالإنتقال من دولة القبيلة إلى دولة «الطاغية المستتير» أو «المستبد العادل» دولة لا تتحدد فيها الممارسة السياسية بالمحددات الثلاث بصورة مباشرة كما في المراحل السابقة. فمع الدولة الأموية مورس الملك بتوسط السياسة. لقد بقيت «القبيلة» تمارس فعلها كإطار إجتماعي وبقيت «الغنيمة» محدا حاسما في الحياة السياسية والإقتصادية، كما بقيت «العقيدة» تمارس دور الغطاء الإيديولوجي (252). وقد تجسد هذا التحول في خلق مجال سياسي جديد

مراحل هي : الوعي الذاتي والوعي الموضوعي والوعي المطلق .

أما بعد ذلك « فقد بقي هذا المسار يكرر نفسه في العالم العربي مع اختلافات جزئية ... » (395) . وفي خاتمة هذا العرض نود الإشارة بالمناقشة إلى نقطة مهمة كان البحث أسقطها في نهايته لضرورات فنية ، لكنها غير مبررة حسب رأينا .

فرغم إشارته إلى وجود محاولات معارضة ومضادة (في العصر العباسي) سواء منها العملية (كالثورات والحركات الاجتماعية) أم النظرية (الفلسفية والفقهية) فإن الجاري إعتبرها خارجة عن المسار العام «لقد سكنتها عنها لأنها بقيت مقصوعة معزولة أو هامشية ، وبالتالي لم يكن لها حضور حقيقي في عملية تكوين العقل السياسي العربي ... » (395) .

لا نعتقد أن هذه المبررات كافية لاستبعاد فعاليات تاريخية فاعلة ، فنحن لا نجد تفسيراً للسبب الذي جعل الباحث يعطي أهمية للحركات (التنويرية) التي نشأت على هامش المجتمع الأموي ولا يعطيه لمثلها في العصر العباسي والحال أن البحث في العقل السياسي لا يعترف بحدود الاعتراف الرسمي والنشاط العلني كمؤشرات كافية لتحديد المجال السياسي المدروس . وإذا ما أعتبرنا مع الجاهري أن «الثورة العباسية» حققت إنقلاباً مجتمعياً ، فليس من الجائز السكوت عن فعاليات المعارضات التي صاحبت تكون هذه «الكتلة التاريخية» بل التي شاركت في فعاليتها .

يمكن هنا الحديث عن المجتمع «المدني» العباسي ، ذلك الذي حقق كثيراً من التوازن المجتمعي والسياسي (في العصر العباسي الثاني بالأخص) ، فليس من السهل إنكار الدور الذي لعبته تحركات «الشطار والعيارين» في الدفاع عن المدن ، وتنظيم الحرف والأسواق وتوزيع الثروة والحد من الفوارق

هذا النموذج الجديد تكونه بنيتان : الأولى «سطحية» يلعب فيها تقسيم المجتمع إلى «خاصة» و«عامة» دلالات جديدة حيث أصبح لها هنا دلالة سياسية إجتماعية تعبر عن منزلتين إجتماعيتين متميزتين . والثانية عميقة وحكومة بالمحددات الثلاث المتناوبة على التحديد النهائي حسب الظروف . وبرز في هذه الدولة الدور الذي لعبه التشريع للمركزية لـ «دولة الخليفة» التي يراد منها أن تحمل على «دولة القبيلة» ، قبل عودة المكبوت ليحتل البنية السطحية للهرم الاجتماعي (عودة القبيلة في الدولة السلطانية المستندة إلى الخلافة الاسمية) .

ويصل الباحث إلى نتائج مهمة مثل تأكيده أن العقل السياسي العربي مسكون ببنية المائلة بين الإله والأمير . ومثل تأكيده أن لا وجود في التنوير ولا في النصوص لنظرية إسلامية في الحكم كما يدعي البعض ، فليس الأمر سوى إسقاطات لموجبات ، بينما المسألة متروكة للإجتهد ، وقد حمل الماوردي في الأحكام السلطانية أكثر مما يحتمل (386) . ويفتح المؤلف آفاق البحث في العقل السياسي العربي معتبراً أن البداية صعبة «إن الكلام في العقل السياسي العربي لما يبدأ بعده» (الخاتمة) . فالكلام في هذا العقل لم يفك عقالة بعد . والعمل على إعادة بناء المراحل الأولى من تاريخ تكون العقل السياسي في الحضارة العربية الإسلامية أمر مهم بما يستلزم إستيعاب وجوه المجال السياسي المختلفة ، مجال الصراعات والتأزمات والتطورات وكل التفاعلات والسياقات . لقد تابع الجاهري عملية تكون العقل العربي السياسي عبر سيرة تشكل السلطة : من الدعوة إلى الدولة ، من دولة النبوة إلى دولة الخلافة وصولاً إلى دولة الملك فالدولة السلطانية ، مستخدماً مصطلح هيجل في فيمينولوجيا الروح (تاريخ ظهور العقل) وتطوره عبر

الإجتماعية، وقد رأى بعض الباحثين المعاصرين تأثير تلك التحركات في العصور اللاحقة في حركات «الأحداث» و«الثورة» .

وبنفس مستوى التأثير في الحياة السياسية وفي العقل السياسي العام لعبت حركة القرامطة دوراً هدد دولة العباسيين المركزية حيناً أسسوا دولتهم وأقاموا تجربة «نظام الألفة» وأستبلاهم على «الحجر الأسود»، متحدّين «الدولة السلطانية» مهددين لشريعتها الدينية. ومعلوم أن هذه الأحداث السياسية - الإجتماعية كانت موازية لتطورات قادة هذه الحركات و«زعماؤها» . وما زاد من حضورها في المجال السياسي النظري والعلمي أنها جميعاً، بما في ذلك حركة الزنج، كانت تتحرك في نفس الثوب الذي تصنعه المحددات الثلاث ولكن بمنظورات خصوصية . ففي مستوى «العقيدة» نعرف أن القرامطة مثلاً ظلوا يتحركون في المجال التصوري الشيعي الإسماعيلي (الإمامي المتطور) وأن قائد «الزنج» كان يدعي النسب العلوي، وأن ثورات العامة في المدن كانت في كثير من الأحيان ترفع شعار المهدي المنتظر، رمز إحلال العدالة ومقاومة ما سلا الأرض (المجتمع) من جور السلاطين .

من هنا ففتح لا نساير عملية إلغاء دور «المجتمع الممارض» معارضة شعبية أو «هامية» بها أختزنه من مكبوتات وبها يتفاعل في جوهره من ممنوعات استطاعت الظهور في فترات وفي مواقع أخرى . ومتى كانت تحليلات المؤرخين القدامى، وما أثبتت

عليها من «مسلمات» موضوعية إلى الدرجة التي تريد أن لا تكون متحيزة للدولة السلطانية ؟ . إن إبراز هذا الدور التاريخي الذي لا نزال نشهد آثاره عبر الوثائق المستجدة أو عبر الممارسات التي تظهر في اللاشعور السياسي، هو إبراز يحقق المطلب الذي وضعه الجابري بحق «الوعي بأصول الاستبداد ومركزاته وبضرورة الديمقراطية» (396) . هذا ما نعتقد أن له أهمية تكمل العمل المنشود . ويختم الجابري الخاتمة بطرح مهمات عملية تجاه هذا الواقع المستمر وهي :

- 1 - تحويل «القبيلة» في مجتمعنا إلى لاقبيلة، إلى تنظيم مدني سياسي إجتماعي .
 - 2 - تحويل «الغنيمة» إلى إقتصاد ضريبة بتحويل الإقتصاد الريفي إلى إقتصاد إنتاجي .
 - 3 - تحويل «العقيدة» إلى مجرد رأي، ومقاومة التفكير المذهبي والطائفي المتمصب بفسح المجال لحرية التفكير والمغايرة وحق الاختلاف .
- إن الجابري تجرأ على اقتحام موضوع شائك وخاطر، وحاول بالتعلم تخليصه من كثير من التعقيد والتعالي . ونجاح العمل يقاس بقدره فاعله على إجلاء القضايا وتنظيم الأفكار وإثارة النقاش الذي ما يزال طلي الإجراء أو التسطيح . ونتمنى أن لا نكون قد خرجنا عن قصد الكتاب إلا بالسهو والنية الحسنة، وقد حاولنا أن نقلل من ذلك قدر المستطاع.

ندوة فكرية على هامش المهرجان الدولي للفيلم التاريخي والأسطوري بجزيرة:

إعداد: هبة الشيباني

- الفيلم التاريخي بين وثيقة المؤرخ وذاتية الفنان.
- السينمائي هو صانع صور ورؤيته الفنية تشكل حدثا في التاريخ .
- التحولات التاريخية تفرض نفسها على السينما كما تفرض تحولات الرد والتقنية السينمائية.

○ للمرة الثانية احتضنت جزيرة جربة - التي اوقعت أوليس في جبال سحرها فحط بها الترحال مهرجان الفيلم الأسطوري والتاريخي الذي اختار التفرد والتميز بأن يتم بالسينما ذات العلاقة الوطيدة بالتاريخ والأسطورة.

الدورة الثانية انعقدت بين 22 و 25 أوت وحضرها عدد كبير من المهتمين بالسينما نقادا وخارجين وممثلين من تونس ومصر والسودان وليبيا وفرنسا تابعوا عروض المهرجان، وأثروا بحضورهم ندوة المهرجان التي اختارت أن تطرح الاشكالية التالية: هل يمكن للسينمائي أن يكون مؤرخا. نذكر من بعض المهتمين الذين حضروا الندوة المخرج الفرنسي روبيه فوتيه والنقاد الفرنسي ايف تورا فال وكلود دوتي (ناقد فرنسي) وريمون لوفافير (كاتب ورئيس المهرجان الدولي لمهرجان الشباب) والمخرج يوسف شاهين والدكتور حسين عبد القادر (مصر) وحسن خوجة (مخرج سوداني) والطاهر الشخاوي رئيس الجمعية التونسية للتهوض بالنقد السينمائي، ومراد عزام رئيس جمعية السينائيين الهواة، وإمام بن ميلاد (مخرجة هاوية) والكاتب المعروف طاهر قيقه، والمخرجان الطيب الوجشي وعلي العبيدي، والنقاد عبد الكريم قابوس، والمخرج التلفزيوني هشام الجبري. وقد أدار أعمال الندوة الأستاذ الجامعي والنقاد كمال بن وناس.

[من التاريخ الوسيط إلى الحدث الراهن]

المهرجان افتتحه وزير السياحة السيد محمد جنام الذي ربط بين التنمية السياحية والتنمية الثقافية وأكد على أن يكون التنشيط الثقافي بعدا هاما من أبعاد النهوض بالسياحة والتصرف ببلادنا. ثم توالى عروض الأفلام المشاركة وأول عرض كان لفيلم «القاهرة» ليوسف شاهين الذي أثار ضجة كبيرة في مصر بسبب موقف صاحبه من حرب الخليج، فقد حاول يوسف شاهين أن يدرس الأسباب العميقة للأزمة التي يعيشها المجتمع المصري، وهي أزمة حالت دون أن ينهض بدوره القومي ويصرخ في وجه الاعتداء على الشعب العراقي. كما ضوِّد الفيلم في نهاية الشريط مظاهرات الطلاب بالجامعة بالقاهرة وهي مظاهرات تندد بعدوان الحلف الأمريكي الغربي على العراق، وتكشف ما حاولت إخفاء أجهزة الإعلام من رفض للموقف الرسمي الذي كان يقف مع التحالف الأمريكي الغربي، الفيلم صور بحساسية وحب فائقين، وبحرفية يوسف شاهين المعروفة، .. وقد امتزج البعد الروائي بالتسجيلي والذاتي بالموضوعي في هذا الفيلم..

فيلم ناصر خير «طوق الحمامة المفقودة» أثار ردود فعل مختلفة لدى المتفرجين، فقد رأى فيه البعض عملا مفككا. وإن تميز بجمالية الصورة، خاليا من أية حياة، ومكررا لفيلم ناصر خير الأول، بينما رحب به البعض الآخر باعتباره إضافة للسنيما التونسية. من حيث اتقان الصورة وجمالياتها.. فيلم مارون بصادي «خارج الحياة» شد جميع المتفرجين حيث تناول باتقان وحساسية كبيرين الحرب اللبنانية خلال الخمسة عشر عاما الماضية وذلك انطلاقا من حادثة اختطاف

صحافي. أما الفيلم العربي الرابع فكان للسوداني حسن خوجة وهو بعنوان «رجال وأهوال» وهو إنتاج ليبي سوفياتي مشترك. ولم ير فيه أغلب المتفرجين إلا مجموعة من الوثائق حول تاريخ الاضطهاد والاستعمار في العالم، وخاصة في المنطقة العربية، وذلك بأسلوب مدرسي مباشر. من الجانب الفرنسي عرضت أفلام عديدة تذكر منها فيلم «سيرانو دي براجيراك» لجان بول رابينو.

[السينما : حدث في التاريخ ..]

● هل يمكن للسنيما أن يكون مؤرخا؟ وهل ان قراءته للتاريخ تعتمد بتجاوز الحقيقة التاريخية من أجل رؤية جمالية أو هو ابداعي؟ بتعبير آخر بين أن تكون السنيما ذاكرة التاريخ أو وثيقة علمية وبين أن تمثل حدثا في التاريخ تقع إشكالية علاقة السنيما بالتاريخ. هذه الإشكالية التي حاول ان يوضحها الأستاذ كمال بن وناس في ورقته المقدمة تحت عنوان «الرؤية السنيماية للتاريخ».

في هذه الورقة ذكر الباحث ان قضية العلاقة بين التاريخ والسنيما ليست جديدة فهي تخص كل الفنون، فقط هنا نطرحها باعتبار ان العلاقة تركز على الصورة كسند للتعبير، وكفضاء للتعبير الفكري والفني. وقد استطاع النقاد السنيمايون ان يعصفوا الأفلام التاريخية عدة تصنيفات نجد فيها الفيلم الدعائي الى جانب الفيلم التسجيلي البحث الذي يهدف إلى إعادة بناء الحدث كما نجد الفيلم الإيديولوجي، وهنالك الفيلم التاريخي الروائي. ولكن كل هذه الأنواع من الأفلام يجمعها في رأيي انها تتصل برؤية المخرج التاريخية، بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الأفلام ليست فقط

أفلاما تتناول التاريخ ولكنها أفلام تقع في التاريخ أي أنها تشكل هي بدورها أحداثا تاريخية، ووثيقة على العصر الذي أنتجت فيه، أذكر هنا فيلم «نابليون» لأبال غانس الذي أنتج عام 1915 والذي قدم من خلاله نابليون كشخصية قدرية ولقد رأى بعض النقاد أن المخرج لم يكن فقط بوناپرتا في الفيلم ولكن الفيلم حل رؤية فاشية، لأنه واكب المد الفاشي في تلك الفترة. كذلك كان فيلم «ميلاد أمة» الذي تتناول الحرب الأهلية في أمريكا. فقد حمل هذا الفيلم على رأي ايستشتاين رؤية عنصرية لأنه لم يكن الا صدى للترحيب بحركة الكلوكس كلوس كلان العنصرية الارهابية. نلاحظ في الفيلمين أيضا أن تقديس التاريخ يضعف الحقيقة التاريخية الى درجة أن نابليون تحول من حقيقة تاريخية الى اسطورة، وهذا التحول من التاريخ الى الفن لا نجده فقط في المونودرام ولكن أيضا في الكتابة السينمائية أي في شكل التعبير حيث يصبح الفن تابعا للتاريخ فنيا وفكريا. وهذا يعني أن ما يحدد الكتابة السينمائية ليس فقط علاقة المخرج بالتاريخ ورؤيته له ولكن أيضا علاقة المخرج بالسينما، حيث يظل السينمائي في النهاية صانع صور، ولكن عبر الصورة تتفاقم رؤيته الفكرية والفنية فلا تقتصر الصورة على أن تكون مرآة للناسي أو للواقع ولكن أيضا حدثا في التاريخ وفي الحاضر، حدثا يدل على التاريخ ويفعل فيه.

محولات التاريخ

ومحولات السينما

○ الناقد الفرنسي ايف تودفال قدم تصنيفا للأفلام التاريخية. حيث وجد أنها على أربعة أصناف.

- الأفلام الاسطورية، وأفضل أنموذج لها الأفلام الهندية

- الأفلام التي تعيد صياغة الأحداث الكبرى مثل أفلام ايزنشتاين وفيسكوني وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين .

- الأفلام التي تستند إلى خلفية تاريخية من دون إبراز أبطال معروفين مثل فيلم «الأرض» لشاهين وتيسو لصمبان عثمان.

- الأفلام الدعائية التي تصوغ التاريخ في قوالب إيديولوجية مثل الأفلام السوفياتية والألمانية.

وقد ركز حديثه على الأفلام الهندية التي هي في الأغلب أفلام أسطورية يجد فيها المتفرج الهندي جنته حيث يتأثر الجمهور مع الممثلين إلى درجة تقديسهم.

وقد قدم الناقد الفرنسي ريمون لوفافر مداخلة حول الثورة الفرنسية في السينما. وقد لاحظ الباحث أنه أثناء الثورة البلشفية ظهرت موجة من الأفلام التاريخية وخاصة في ألمانيا تتناول الثورة الفرنسية بالعداء.

ولكن هذا العداء كان موجها في الحقيقة للثورة البلشفية بهدف مناهضتها وضربها. ثم ظهرت منذ عام 1939 موجة من الأفلام تتناول الثورة الفرنسية بكثير من التكريم لأنه كان هنالك أعداد للمقاومة وحركة التحرير، كذلك قدم «رونوار» فيلم «لا مرسيايز» كصدى لثورة ماي 1968 معنى هذا أن التحول التاريخي يفرض التاريخ في السينما كما أنه يفرض التحول في الرد السينمائي كما حصل لغودار في فيلمه «الكل على ما يرام» الذي أعده عن ثورة ماي حيث نقف على تكبير اللورد التقليدي واستنتاج ريمون لوفافر أن الفيلم التاريخي هو حدث في التاريخ لذلك يقدم المخرج التاريخ على ضوء الحقبة التي تشهد ظروف أعداده للفيلم لذلك تختلف الصورة الفرنسية في السينما من حقبة إلى أخرى لأن المخرج

هو صاحب موقف وهو ذات فاعلية، وهذه الذات ترك بصماتها مثلما تركتها على أفلام فُليني التاريخية، «فأشدا» وهما أفضل من قديما أفلاما تاريخية، في رأيه رغم الذاتية الشفافة التي نجدها في أفلامهما.

[جدلية الذات والتاريخ العام]

د. حسين عبد القادر أستاذ علم النفس بجامعة عين شمس ومعهد السينما بمصر عرج مسرحي ألقي مداخلة عن تجربة أفلام يوسف شحير التاريخية فذكر أن البعض يتصور عندما ينظر الى السطح أن الفنان يعيش في التخيل على إطلاقها، وكلاهما فهم خاطئ. للدورين السينمائي يستند أيضا لتوقع بقدر ما يتمثلها ليعيد بناءها، والمؤرخ إذ بعيد ناء المقتاتع متمشلا إياها يحى أيضا رغبة قصدية من هذه الأحداث. إذن كلاهما رغبة وقصيدة وموقف يظهر في المادة التي سيقدمها: شريطا أو كتابا مفروا.

وليس صحيحا بهذا المعنى أن الفنان ليس موضوعيا كما أنه ليس صحيحا أن السينمائي ليس ذاتيا. كلاهما متصل بالموضوعية إن كانت كذلك لأن الموضوعية في الإنسان مستحيلة والسينمائي والمؤرخ كلاهما قد يقترب من هذه أو من تلك. وكان الموضوعية الحق هي الفطنة الى حتمية الذاتية، فيقدر ما أستبصر بذاتي بقدر ما أكون انطلاقا الى الضفة الأخرى من الموضوعية. ومن هنا أرى أن الذاتية ليست ذاتية واحدة، وإنما هنالك ذاتية «الديماغوس» أو رجل الجمهور الذي يقدم التاريخ مسيرة للألوف عن غير معرفة لأنه لم يفض كبواته ولم يضع يده على مسارب ذاتيته، والأخطر في من يعرف لكنه يذهب في خطي

المسيرة إلى اللامدى. ثم هنالك ذاتية «الأبولونوس» أي ذاتية الفنان التي يجب أن تقوم على عدة معايير أولها الصراع من أجل الجديد، وكأنه بهذا المعنى صراع ضد المألوف والسائد والمتاح والممكن بحثا عن الأمل ووصولا الى ما كان يتصوره مستحيلا.

ذاتية «أبولونوس» تدفع نحو تحوم جديدة، وهنا هي مُلزمة في الآن نفسه بالتعرف على الذات بفضل مكبوتاتها تواصل مع ما طرحه «باشلار» عندما تحدث تجاوز الوقفات والمكبوتات، وهو يتوقف عند مفهوم القطعية الاستمولوجية. وهو نهج تُلزم به إنسانية الإنسان الذي يقف جادا من عالمه، إذ أن الإدراك في صميمه متحاز، كما أن الحقيقة تلك التي في أصلها اللاتيني تعني للاحتجب هي في أصلها متحجبة كي بعض الأسان أسندرها. ولا يمكن أن يتم ذلك بغير بطرية للذات الفاعلة ليصبح الإنسان اخطاه انتقلا من التعرف كما تقول الدراما اللاتينية الى الكشف. هنا يستطيع أن يتعرف على أخطائه في الفعل وأخطائه في التراث. بهذا المعنى أيضا والمنهجي في صميمه يلتقي المؤرخ والعالم والمؤرخ الفنان من حيث المنهج أيضا. تبقى عندنا قضية الأدوات. هذا يقدم المقروء مكتوبا في التاريخ وذاك يقدم المقروء مكتوبا في حوز ولست في حاجة أن أذكر أن اللفظة مفردة، والمونتاج نحوا، والبلاغة لا حصر لثرائها في يد السينمائي تداخل في الظلال والأبعاد كي يصل حد التطبيق لا التماثل فحسب، وابتعاد لا بأفل، إذ أن من بين المبدعين مؤرخ يتناسى كذلك، وبين المؤرخين أيضا من يتناسى كل ذلك مرة أخرى هما وجهان لعملة واحدة.

وبعد هذه المقدمة النظرية قدم الدكتور حسين عبد القادر دراسة مطولة عن أفلام يوسف شاهين بحثا عن التداخل ما بين السينما والتاريخ، مركزا بالذات

عشرات المراجع ومئات الوثائق التاريخية عن نابليون وعن الحملة الفرنسية على مصر، ولكنني في النهاية لم أعتمد إلا شهادات «بنوأي» «خياط نابليون الذي كان يبعث برسائل إلى زوجته من مصر. في إحدى هذه الرسائل وصف بأبداع ذلك الاحساس بضيق الجيش الفرنسي في الصحراء المصرية. ولذلك بدلا من التركيز على نابليون وعلى الجانب العسكري أو السياسي تناولت ما وراء التاريخ الفرنسي فتوقفت عند «كتارلي» الذي كان يمثل لقاء بين فرنسا ومصر، وعند الشاب المصري الذي جعلته التحولات السياسية يعني أننا نستطيع المقاومة بغير العصا.

في الثلاثية: حدوث مصرية، اسكندرية ليه؟ «واسكندرية كان وكان» واجهت أمرين، الأمر الأول: حقيقتي الخاصة: هل أستطيع مواجهتها؟

والأمر الثاني: هل لي الشجاعة أن أقومها واعتقد أنني ذهبت إلى أقصى ما أريد قوله عن هذه الحقيقة خاصة في اسكندرية كان وكان.

أما في فيلمي الأخير «القاهرة منورة بأهلها» فإني نزلت الشارع للتصوير محاولة للجأبة عن السؤال الذي مزقني، وهو: لماذا لم يتحرك الشارع المصري وهو يرى ما يرى، ويشاهد ما يشاهد أثناء حرب الخليج وقد قادني الشارع إلى الإجابة: الفقر والجوع والبطالة وأزمة السكن، وعدم الاحساس بالأمان، والتيار الأصولي الذي استقطب مشاعر الغضب عند الناس كل هذا حال دون أن يدين الشعب المصري الجرائم الكبرى التي كانت تقترف في حق الشعب العراقي باسم الشرعية الدولية. إذن، أنا لم أصور انطلاقا من رؤية فنية ولكن انطلاقا من رؤيتي لذلك التاريخ الذي كان يمر بين أصابعنا ونحن لا نفعل فيه ولا نواجهه. إذن اختصر القول لأعيد أنه وراء

على الثلاثية الأخيرة ثم على فيلمه «التسجير واتي» على حد تعبيره «القاهرة منورة بأهلها». وقد استخلص الباحث وجود قراءة ذاتية للتاريخ ترتبط بسيرة المخرج وتضفي على الأحداث مسحة شخصية واضحة. مما ساعد شاهين على إبداع لون سينمائي يقوم على جدلية التداخل بين السيرة الذاتية والتاريخ العام.

[حقيقة السينما

هي حقيقة الأنسا]

المخرج يوسف شاهين شارك في الندوة فتحدث عن تجربته قائلا:

وراء الممارسة السينمائية يقف دائما الإنسان الذي يعبر من خلال «الأنسا» التي تشكلها مختلف مراجعته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، وهذه «الأنسا» تبلور من خلال موقف المخرج الواضح. إذن الحقيقة التاريخية مهما استند عليها المخرج تظل في النهاية هي حقيقته التي يتبناها وعبر عنها. أقول هذا، وأنا أذكر جيدا ما حدث لي عندما أردت أن أخرج فيلم «العصفور» حيث طلبت من خمسة من رفقاء الزعيم الراحل جمال عبد الناصر أن يقدم لي كل منهم تصويره الخاص عنه، أي أن يصفوه لي. فكان أن حصلت على 5 تصورات مختلفة إن لم تكن متناقضة في بعض الجوانب. لذلك لم أقدم في هذا الفيلم إلا ما أحسسته أنا عن عبد الناصر وعن المخزمية، وعن بيئة التي جسدت انفعالات أول امرأة خرجت لتصرخ في الشارع المصري «حنحارب» الحقيقة التي قدمتها كانت هي «حقيقتي» الحقيقة كما أراها وإن التقت مع الحقيقة التاريخية ومع حقيقة الجمهور التي تقبلها.

وعندما أردت إخراج فيلم «وداعا نابليون» قرأت

الحقيقة التي يحاول المخرج نقلها وكتابتها سينمائية،
تقف حقيقته هو، كإنسان قبل كل شيء.

○ علي العيسدي طرح هو أيضا هذه الإشكالية
مؤكدًا أنه علينا أن ننضع أولا علاقة السينما بالتاريخ في
إطارها المعرفي، ذلك أن العلاقة تتناول فنا هو السينما
وعلمًا هو التاريخ. وعلينا أن نتساءل عن مقاربتها
للواقع؛ أين نلتقي وأين نفترق؟ وهنا أذكر أن العلم
والفن منهجان لمعرفة الواقع وبالتالي لمعرفة التاريخ.
لكن الفوارق بينهما تكمن في المنهج، وأسلوب
المقاربة. فإذا كان العلم يسعى إلى إنجاز مقولات ثابتة
ومجردة فإن الفن يستعمل صورًا حسية ملموسة تكاد
تشبه الواقع. المقولات العلمية المجردة هي ضيق
للواقع في حالة ثبات أو جمود في حين أن الصور الفنية
هي إعادة بناء للواقع في سيروية وحسية. لكن العلم
التاريخ قد يحتاج أحيانًا إلى الوصف وإدراك الأحداث
والحوادث والحالات الاجتماعية والسياسية والثقافية
والنفسية. وهذا يتطلب من المؤرخ أن يستعمل شيئًا
من خياله تمامًا مثل الفنان، وبالمقابل فإن السينمائي
رغم أن مهمته خيالية بالأساس فإنه كثيرًا ما يركز
على معطيات دقيقة ومضبوطة يلتجئ في حصرها إلى
كثير من العلوم الانسانية والصحيحة. إذن هما
مفترقان في الجوهر ولكنها يلتقيان في الفروع، وما هو
جوهري عند هذا هو فرعي عند الآخر. التصوير
الحسي جوهري في الفن بل بدونه لا يقوم الفن، وهو
فرعي عند العالم. كما أن التجريد والتثبت في المقولات
أساسي وغاية كل العلوم، ولكن الأدب والفن لا
يخلوان من التجريد وعندما قمت بإخراج فيلم «برق
الليل» الذي تدور أحداثه في حقبة تاريخية لم أعشها
وهي القرن السادس عشر ولا أعرف عنها إلا ما تيسر
لي من قراءات حول تاريخ تونس، كنت أدرك أنه
ليس علي أن ألقى محاضرة عن تلك الحقبة التاريخية بل

أن أصور أحاسيسي وأقدم أفكارًا قد تكون ممكنة
ومعقولة في تلك الفترة، ولأول وهلة شعرت أنني
كمخرج لم يكن مطلوبًا مني إثباتات علمية تاريخية بل
كان علي تقديم رؤية خاصة عن التاريخ، وتبين لي أن
هكذا خيل لي أن القرن السادس عشر يعني انحطاط
الدولة الحفصية، وبحوث عن منهج فني إنساني حسي
تصويري أعبر من خلاله عن هذا الانحطاط بطريقة
غير مباشرة، ولم أجد أفضل من أن أحكي بالصورة
فشل قصتي حب، قصة حب برق الليل وريم،
وشعشوع وفاطمة، لأقول في النهاية إن المجتمع الذي
يفشل فيه الحب هو مجتمع منحط هذه صورة عن
القرن السادس عشر ولكنها قد ترتقي إلى فلسفة
تطبق على كل العصور، وهكذا يصبح القرن السادس
عشر مطية للذكر بهذه الحقيقة المرة وهكذا أصبحت
المعرفة العلمية وسيلة لكتابة سينمائية تقدم فلسفة،
ووجهة نظر ما.

[التاريخ مادة]

[وفاعل محرك]

○ المخرج التلفزيوني هشام الجبري ركز مداخلة على
العلاقة بين كتابة التاريخ وكتابة الأسطورة في تعاطي
السينمائيين مع الأحداث التاريخية مستشهدًا بقوله
بريدن: الواقعية ليست في تصوير الأشياء الحقيقية
وإنما في التصوير الحقيقي لها.

ويضيف الباحث أن كل فيلم تاريخي أو أسطوري
لا يكتب صبغته تلك إلا بمواجهة جدلية واقع
تاريخي. وكل فيلم بشكل عام يدخل ضمن إطار
تاريخي هو إطار إنتاجه يقطع النظر عن علاقته بأية
مرجعية تاريخية. وفي الحالين التاريخ هو موضوع
وفاعل. فهناك التاريخ الذي هو مادة الفيلم وهناك

التاريخ الحقيقي، تاريخ الناس البسطاء الذين يذهب بعضهم في اتجاه البعض الآخر في تلقائية، وحب كبيرين. وهذا التاريخ هو الذي يجب أن يكون مادة السينمائي والذي عملت على إبرازه ضمن مسيرة سينمائية تمتد 40 عاما، أما التاريخ الآخر، الذي يصنعه المقص، وتصنعه المناسبات الخاصة فهو تاريخ الذاكرة المشوهة، لا الذاكرة الحية التي يصنعها أصحابها الحقيقيون، الذين عادة ما يتجاهلهم السينمائيون والمؤرخون على حد سواء، أما إلهام بن ميلاد المخرجة الهاوية، التي تعزز بانتسابها إلى قطاع افواه، فإنها تقول: افترض أنه ليس هنالك مفهوم واحد للسينما، كما افترض أن التاريخ يرتبط بقارته، وأنه لكل تاريخ قارئ، وقد قدر لنا تاريخ السينما حالات مختلفة ومتنوعة هذه العلاقة بين التاريخ والسينما. حالات تكون فيها السينما وفيه للتاريخ ولكن المنفرد لا يقبل حقيقة التاريخ التي تقدمها السينما وحالات تكون فيها السينما هي صانعة للحدث، كما حدث في حرب الخليج، حيث ساهمت الوسائل المرئية في صنع الحدث وفي فكرته أحيانا أخرى وفي كل الحالات تظل قراءة المخرج للحدث السينمائي هي التي تبين على العمل السينمائي فيهمش أحداثا تاريخية ويبرز أخرى.

التاريخ الذي يحرك أو يحدد البنية الفنية للإنتاج السينمائي لا مناص إذن من التاريخ في كل إنتاج سينمائي الذي هو في النهاية تعبير عن واقع سواء كان ماضيا أو حاضرا ومن الصعب السيطرة عليه، والتعبير لا يعني هنا نقل صورة إنما هو إعادة إنتاج بوسائل السينمائي، وبظرفته هو.

[الذاكرة المشوهة]

رونيه فونيه مغرغ سينمائي، ناضل من أجل قضايا التجديد خاصة بالجزائر وتونس وإفريقيا السوداء. أبدى بعض الملاحظات انطلاقا من تجربته الشخصية في تصوير أفلام انطلاقا من تجربته الشخصية في تصوير أفلام وثائقية عن بعض حركات التحرر الوطني فقال:

محضري هنا ما قاله كاتب ياسين من أنه حان الوقت أن لا نترك الحكماء يكتبون تاريخ الشعوب، وعلى أن تعمل هذه على كتابته، فندرك إلى أي مدى ثم دفعنا إلى أن يقف بعضنا ضد الآخر، التاريخ الرسمي لم يورثنا إلا العداء والحروب لأنه شوه

مجلة الحياة الثقافية

العنوان : وزارة الثقافة - القصبة - تونس
أو إدارة الأدب 39 نج صدر بعل - تونس - الهاتف: 680.788 / 781.545

قسمة اشتراك سنوي

عن ستة أعداد
5 د.ت أو ما يعادلها

صرفاً، أو عن طريق حوالة بريدية بالحساب الجاري بالبريد رقم 627.92 باسم السيد عبد الحميد الهلالي،
محتسب مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، الإدارة المركزية، القصبة - تونس.

الاسم واللقب :
العنوان :
الترقيم البريدي :
ص.ب. :

